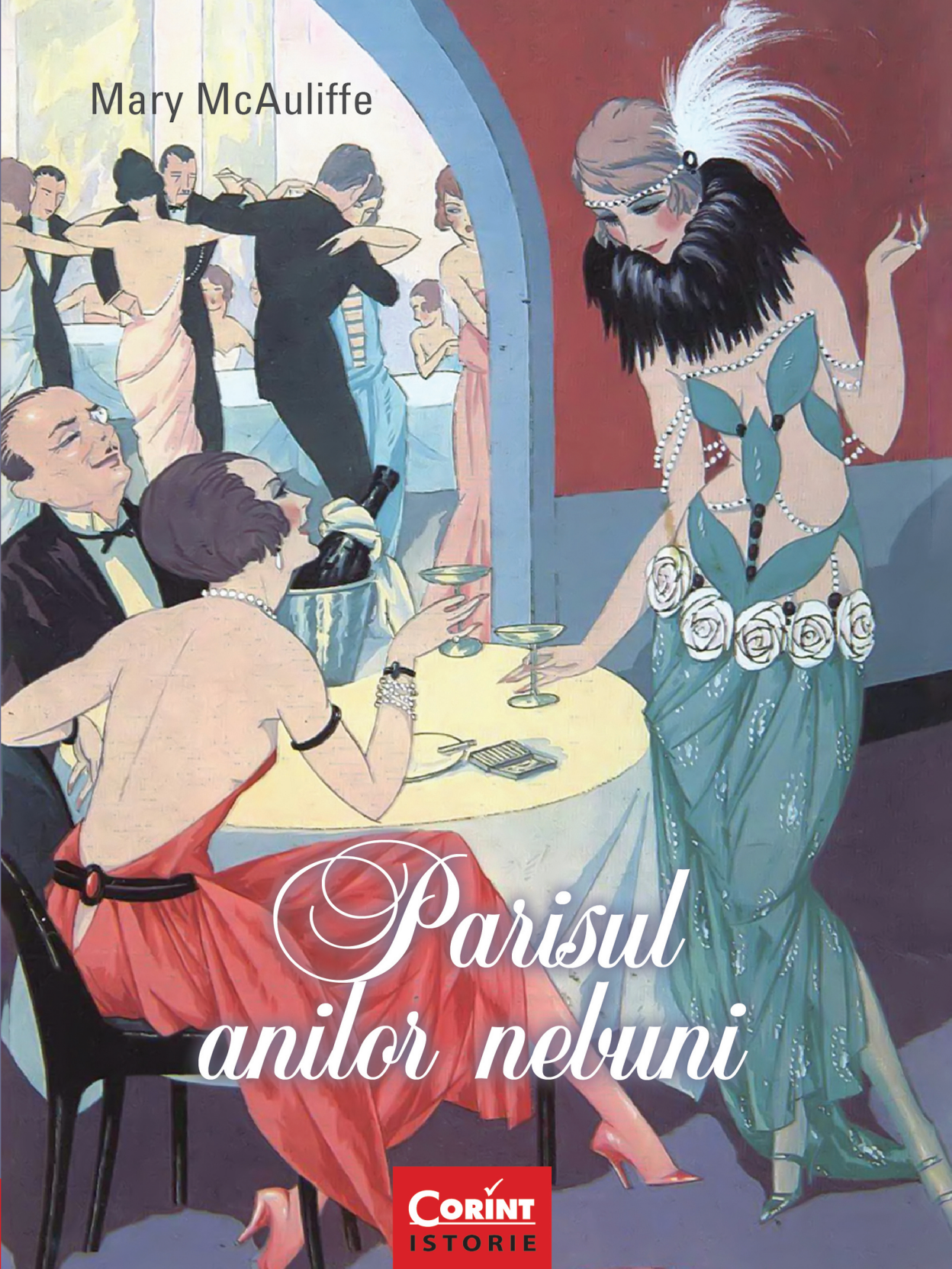


Mary McAuliffe



*Parisul  
anilor nebuni*

**CORINT**  
ISTORIE





Mary McAuliffe

*Parisul  
anilor nebuni*



Mary McAuliffe

*Parisul  
anilor nebuni*

Traducere din limba engleză de ADRIANA DECU

Prefață de ALINA PAVELESCU

**CORINT**  
**BOOKS**

—2018—



**Colecție coordonată de** Lavinia Betea

**Redactare:** Lia Decei

**Tehnoredactare:** Mihaela Ciufu

**Design copertă:** Dan Mihalache

**Ilustrație copertă:** *La Robe „Tantale”* (desen de Fabius Lorenzi, în revista *Fantasio*, 1922)

Translated from the English Language edition of *When Paris Sizzled: The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and Their Friends*, by Mary McAuliffe, originally published by Rowman & Littlefield Publishers, an imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., Lanham, MD, USA.

Copyright © 2016 by the author(s).

Translated into and published in the Romanian language by arrangement with Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc. All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means electronic or mechanical including photocopying, reprinting, or on any information storage or retrieval system, without permission in writing from Rowman & Littlefield Publishing Group.

Toate drepturile asupra ediției în limba română aparțin EDITURII CORINT BOOKS.

ISBN 978-606-793-384-0      ISBN ebook: 978-606-793-834-0

---

#### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MCAULIFFE, MARY**

**Parisul anilor nebuni** / Mary McAuliffe; trad. din lb. engleză de Adriana Decu; pref. de Alina Pavelescu. - București: Corint Books, 2018

Conține bibliografie

Index

ISBN 978-606-793-384-0

I. Decu, Adriana (trad.)

II. Pavelescu, Alina (pref.)

94

---

Pentru comenzi și informații, contactați:

**GRUPUL EDITORIAL CORINT**

**Departamentul de Vânzări**

Str. Mihai Eminescu nr. 54A, sector 1, București, cod poștal 010517

Tel./Fax: 021.319.47.97; 021.319.48.20

**Depozit**

Calea Plevnei nr. 145, sector 6, București, cod poștal 060012

Tel.: 021.310.15.30

E-mail: vanzari@edituracorint.ro

Magazinul virtual: www.edituracorint.ro

Format: 16/70x100; Coli tipo: 21

Tiparul executat la:

---

**Tipografia**  
**REAL**  
*Excelența în tipar !*

ISBN 978-606-793-384-0



9 786067 933840

## Anii nebuni ai „generației pierdute”

Americanii le-au zis *roaring*, adică „fremătători”, „zgomotoși”. În Europa li s-a spus *les Années folles*, „anii nebuni”. Oricum i-ai numi, trăsătura lor distinctivă e descătușarea energiei vitale, celebrarea spumoasă a triumfului vieții, la capătul epuizantei și – înainte de a se petrece – inimaginabilei hecatombe reprezentate de Primul Război Mondial. În anii 1920, căci ei sunt desemnați ca *les Années folles*, sufletul viu al acestei societăți „decadente”, însetată de viață, l-a reprezentat Parisul. Tot Parisul fusese, înainte de război, emblema încrezătoarei *Belle Epoque*, acel paradis strălucitor al aristocrației și al burgheziei, pe care boema artistică îl disprețuia cu tenacitate, dorindu-și din răspuț să îl zguduie, să îl răstoarne, să îl revoluționeze. Ei bine, războiul a răsturnat lumea, cu totul altfel însă decât își imaginaseră artiștii săi.

Parisul boem își dăduse din plin obolul războiului. Plecarea artiștilor pe front golise străzile și cafenelele din Montmartre. Braque fusese grav rănit la cap, poetul Blaise Cendrars și-a pierdut mâna dreaptă, iar Apollinaire, slăbit în urma rănilor căpătate în luptă, murea la Paris chiar în ajunul declarării armistițiului. Chiar și acida, complet lipsita de sentimentalisme Gertrude Stein s-a „înrolat”, împreună cu prietena și companioana ei, Alice B. Toklas, alăturându-se Fondului American pentru Răniții Francezi. În acest scop, Stein cumpărase din Statele Unite ale Americii o mașină Ford și învățase să conducă. Până la declararea păcii, cele două au străbătut

Franța în toate direcțiile, la volanul mașinii pe care o porecliseră *Auntie*, distribuind soldaților răniți ajutoare și intermediindu-le contactul cu familiile de acasă. Au cunoscut, cu această ocazie, o realitate cu totul diferită de aceea din faimosul salon al Gertrudei de pe rue de Fleurus. La întoarcerea în Paris, aveau să găsească un oraș „complet schimbat”\*, în care mulți cunoscuți de-ai lor n-au mai apucat să se întoarcă niciodată, dar către care se îndreptau, din Europa și, mai nou, din America, alte și alte personaje, în căutarea succesului artistic sau doar atrase de strălucirea unei vieți boeme.

Experiența angoasantă a războiului a avut, cu siguranță, importanța sa în descătușarea energiilor vitale din anii 1920. În umbra morții, Europa se eliberase de convențiile rigide ale vieții burgheze. Poate cea mai spectaculoasă – pentru că era și cea mai vizibilă – emblemă a acestei eliberări a fost moda feminină. Faimoasele *garçonne* (*flappers*, în limba engleză) cu rochii scurte, părul tuns băiețește, costume de baie îndrăznețe, pleoapele încărcate de rimel și gura fardată în formă de inimă au devenit imaginea-simbol a anilor nebuni. O imagine probabil ușor simplificatoare, ca toate simbolurile destinate consumului public, dar nu mai puțin relevantă, căci ea explică, la fel de bine ca un tratat de istorie, revoluția de la nivelul mentalităților. Femeia încorsetată, purtând pălării complicate, bogat garnisite, mama de familie a cărei principală virtute era să își conducă cu mână delicată și pricepută numai gospodăria devenise, în mijlocul realității practice a războiului, un personaj desuet. Asemenea excentricelor Gertrude Stein și Alice B. Toklas, multe alte femei din Europa, chiar și dintre cele mai comune și mai legate de tradiție, fuseseră puse în situația de a-și asuma roluri masculine, înlocuindu-și bărbații plecați pe front în munca de fiecare zi sau devenind surori de caritate, infirmiere de front, trăind permanent în vecinătatea unui cotidian al mizeriei, al morții și al suferinței. Asemenea bărbaților lor întorși din război, mulți dintre ei cu răni nevindecabile și probleme psihice ce aveau să-i marcheze pentru tot restul vieții, și femeile anilor 1920 erau niște supraviețuitoare. Și ele își căutau un nou echilibru în lumea dificil de reconstruit de după încheierea păcii. Mai mult ca înainte, aspirau la independența materială, la libertatea de a-și face propriile alegeri, la punerea în valoare și la recunoașterea forței lor creative.

---

\* Gertrude Stein, *Autobiografia lui Alice B. Toklas*, Editura Humanitas, București, 2011, pp. 155-207.



Marele Război a mai însemnat și întâlnirea directă dintre mentalitatea americană și aceea europeană. Dincolo de ocean, în America descrisă în culori îngroșate de comunistul John Dos Passos, tinerii reveniți de pe frontul din Europa, contaminați acolo de mirajul libertății de moravuri *à la française*, privesc cu frustrare prohibiția și ipocrizia puritană. Cei cu suficiente posibilități materiale vor traversa din nou Atlanticul, de această dată pentru a cheltui averea familiilor în luxurianta metropolă pe care o reprezenta în ochii lor Parisul sau, în cazul artiștilor, pentru a crea și publica opere care n-ar fi fost acceptate la ei acasă. Din această nouă modă, moda turiștilor americani, Parisul de după război nu are decât de câștigat. Franța nu era, după eforturile impuse de război, în cea mai bună formă economică, iar francul se depreciase simțitor. Americanii, mai mult sau mai puțin milionari, dar ai căror dolari aveau încă valoare, reprezentau pentru economia franceză o necesară gură de oxigen.

Așa cum competitivitatea americană în tehnologiile recente – spre exemplu, în industria de automobile și în industria de avioane – a stimulat creativitatea europenilor, tot așa și în domeniul artistic, „infuzia” de artiști și scriitori americani accelerează reînnoirea vocilor și stilurilor artei europene. Prin librăria *Shakespeare & Company*, deschisă la începutul anilor 1920 de Sylvia Beach, fiica unui pastor presbiterian și devenită între timp o emblemă a Parisului, cu sediul ei de pe rue de l’Odéon nr. 12, literatura de limbă engleză își fixează un loc în inima metropolei franceze și de acolo mai departe, în Europa continentală. Sylvia Beach a fost prima editoare a romanului *Ulise*, riscându-și fără ezitări reputația pentru a se împotrivi acuzațiilor publice de „obscuritate” pe care publicarea unor fragmente în presa newyorkeză i le adusesese deja autorului acestuia, irlandezul James Joyce. Și, poate că nu întâmplător, unul dintre cele mai frumoase portrete ale Parisului anilor nebuni îi aparține unui scriitor american, Ernest Hemingway: o întreagă carte publicată postum, în 1964, cu titlul original *A Moveable Feast* și tradusă imediat în franceză, la prestigioasa editură Gallimard, cu titlul *Paris est une fête*. Finalul cărții lui Hemingway explică esența relației sentimentale pe care generația sa – numită cândva de Gertrude Stein „generația pierdută” – a avut-o cu Orașul luminilor: „Parisul nu se sfârșește niciodată, iar amintirile pe care le păstrează despre el toți cei care au trecut pe acolo sunt

diferite de la un om la altul. Ne-am reîntors mereu la el și a contat prea puțin cine eram la fiecare revenire, sau cum ne-am schimbat, sau cu câtă dificultate ori ușurință am putut ajunge acolo. Parisul a meritat mereu această osteneală și întotdeauna am primit ceva în schimbul a ceea ce i-am dat. Așa era Parisul tinereților noastre, pe vremea când eram săraci și fericiți”<sup>\*</sup>.

Anii nebuni nu s-au făcut simțiți doar la Paris, așa cum nu s-au făcut simțiți neapărat nici în întreaga societate franceză sau europeană. Iar Parisul însuși nu a rămas imun – nici pe departe – la rătăcirile civilizației europene postbelice, devenită azi interbelică, fiindcă aceleași rătăcirile aveau să o conducă spre cea de-a doua, încă și mai mare, hecatombă din istoria sa. Însă Parisul anilor nebuni este, exact așa cum remarcase Hemingway, în primul rând o stare de spirit: a oamenilor care visează să străbată lumea în goana celor 130 de km/oră ai automobilului, care îl aclamă entuziaști pe americanul Charles Lindbergh atunci când acesta reușește, pentru prima dată în istorie, să traverseze Atlanticul cu un avion, a dansatorilor de jazz și charleston, a amatorilor de petreceri zgomotoase acompaniate de cocktailuri, a consumatorilor de cinema, a comanditarilor de interioare Art Deco (pe care românul Camil Petrescu le-ar fi putut numi „anticalofile” și în care de altfel și-a etalat cu voluptate propriile personaje), a locuitorilor din apartamentele cu o arhitectură (încă) bizară, marca Le Corbusier, a celor care îl aclamă pe Diaghilev și *les Ballets russes*, poartă haine Chanel și se lasă seduși de noua aromă *Chanel No 5*, parfumul gândit să „îmbrace femeia ca o piele”, potrivit dorinței celei care patronează crearea lui, legendara Coco. Nu e chiar sigur că Chanel l-ar fi „furat” pe creatorul *Chanel No 5*, Ernest Beaux, dimpreună cu noua sa creație, de la faimosul parfumier Coty, dar și dacă ar fi adevărat, noi, cei de azi, nu avem niciun motiv de regret: Chanel și-a făcut bine treaba, iar Coty, sponsorul entuziast al lui Mussolini și al extremei drepte franceze, și-a meritat din plin înfrângerea.

---

<sup>\*</sup> Ernest Hemingway, *Paris est une fête*, Editions Gallimard, Paris, 1964, p. 241. Pentru ediția românească, vezi Ernest Hemingway, *Sărbătoarea continuă*, Editura Polirom, Iași, 2008, traducere și note de Ionuț Chiva.

Căci da, încă ascunse de zgomotul anilor nebuni, forțele care vor zgudui lumea în cel mai mare dezastru pus la cale de mintea omenească, al Doilea Război Mondial, sunt deja în acțiune. În spatele spiritului deschis și al toleranței pariziene care o încântă pe mulatra Josephine Baker – uimită că, pentru prima dată în viața ei, niște albi o invitau la masă – se pregătește furibundul antisemitism al anilor 1930. Liniile de fractură încep să se precizeze încă de pe acum, inclusiv în efervescenta societate a artiștilor: unii, ca Breton și o parte a suprarealiștilor, se alătură stângii comuniste, chiar dacă ideea lor despre ce însemna de fapt comunismul e una infantil de sumară; alții, încă puțini, dar care, asemenea lui Coty, dispun de forța financiară și de un fanatism pe măsură, sprijină dreapta naționalistă și antisemită. În Franța stăpânită încă de spiritul Revoluției de la 1789 și al lui „J’accuse!”, stânga umanistă are un avans în fața drepte naționaliste, dar guvernările de stânga ale anilor 1930 nu vor contribui, din păcate, cu nimic la menținerea stabilității sociale, nici a celei economice a țării.

Cartea lui Mary McAuliffe e scrisă sub forma unui caleidoscop sau, ca să reluăm o imagine la modă în anii nebuni – evocată chiar de autoare –, sub forma unui bar de cocktailuri. Nu se limitează la prezentarea boemei pariziene, deși acest subiect oferă suficient material pentru mult mai mult decât o singură carte, ci situează seducătoarea poveste a Parisului anilor 1920 într-un necesar context politic, economic și social, francez, american și european. Accentul principal cade însă pe geografia sentimentală a Parisului literar și artistic, o geografie care își mută centrul de greutate din pitoreasca periferie Montmartre într-o altă periferie, situată la celălalt capăt al orașului, cartierul Montparnasse. Urât și sărăcăcios, acesta se află în insolita vecinătate a cimitirului cu același nume, azi devenit *lieu de mémoire* și punct de oprire obligatoriu pentru turiștii străini ajunși la Paris. Mutația se produce treptat și începe încă dinainte de război, inaugurată fiind de însuși Picasso care, în 1912, se vede nevoit să fugă cât mai departe de Montmartre din motive de încurcătură sentimentală cu fosta sa iubită, Fernande. Exemplul lui este urmat apoi de tot mai mulți artiști și scriitori, astfel încât, la sfârșitul războiului, Le Lapin agile și Le Bateau-Lavoir sunt



înlocuite de La Rotonde, La Coupole și Café du Dôme. Geniul protector al locului e întruchipat de o femeie, Kiki, încoronată, în mijlocul uneia dintre ultimele petreceri ale anilor nebuni, *Reine de Montparnasse*.

Biografia lui Kiki, pe numele adevărat Alice Prin, seamănă cu multe alte biografii de femei celebre ale boemei pariziene. Născută în sărăcia sumbră a provinciei franceze, plecase de foarte tânără la Paris în căutarea norocului. Lucrase de la 12 ani ca muncitoare, mai întâi într-o brutărie, apoi într-o fabrică în care repara încălțăminte pentru soldații de pe front. Când farmecele ei de adolescentă au fost remarcate de pictorii din Montparnasse, Kiki a fost fericită să le devină model și să pozeze nud. Activitatea de model i-a asigurat intrarea în lumea boemei și s-a dovedit a fi doar începutul unei cariere de cântăreață și vedetă de cabaret, însă ceea ce a făcut-o cu adevărat faimoasă a fost întâlnirea cu fotografii american Man Ray, căruia avea să îi fie, pe toată perioada anilor nebuni, iubită și model.

Veselia bonomă, generozitatea și spiritul dezlănțuit al frumoasei Kiki au guvernat cu seninătate lumea de petrecăreți din Montparnasse, însă celebritatea feminină incontestabilă a anilor nebuni avea să rămână o altă fată săracă. Biografia ei seamănă, la începuturi, în mod izbitor cu aceea a „reginei din Montparnasse”, dar această fată nu s-a mulțumit să fie doar decorul simpatic al unui univers masculin, ci s-a încăpățânat să lase o amprentă de neșters asupra modei și mentalităților întregului secol al XX-lea. Este vorba, desigur, despre Coco Chanel. Deșteapta, frumoasa și talentata Coco se lansează și ea în carieră ca iubita întreținută a unui bărbat bogat, Etienne Balsan.

Cu ajutorul financiar al acestuia pune bazele primului său magazin de modă, iar ulterior, ale imperiului comercial ce avea să-i poarte numele. În curând, Chanel devine o femeie de afaceri independentă și se transformă, din amantă întreținută, în mecena generos pentru artiștii săraci din Montparnasse. Unul dintre cei pe care i-a susținut tot timpul necondiționat a fost capriciosul și ingratur Jean Cocteau. Dar nu gratitudinea masculină o preocupa în primul rând pe Coco, ale cărei idei revoluționare despre *chic* și feminitate aveau să schimbe definitiv nu doar lumea modei, ci, în ultimă instanță, o întreagă mentalitate estetică a Occidentului. Dacă

Kiki încarnează zglobiu spiritul boem al anilor nebuni, Coco este, fără îndoială, simbolul feminin al creativității lor paradoxale: febrilă, dar despovărată de iluziile romantice, aflată în căutarea noului și a emancipării, dar și a mariajului dintre libertate și sobrietate.

Umbrită de noile gusturi și de noul *enfant terrible* al lumii modei, Coco, în acești ani se încheie – însă nu în liniște, ci elocvent excentric – și cariera unui alt mare creator de modă, Paul Poiret, cel care redefinise silueta feminină, punându-și, la vremea lui, amprenta pe imaginea grațioasei *Belle Epoque*.

Ultimul venit în caruselul artelor pariziene este cinematograful. Jean Renoir, Man Ray, Jean Cocteau se lasă tentați de posibilitățile de exprimare artistică oferite de filmul mut. Man Ray transformă ochiul lui Kiki în vedetă de cinema. Renoir își începe experimentele cinematografice din dragoste pentru soția sa, Catherine, și sfârșește prin a-și descoperi pur și simplu marea pasiune: filmul. Biografia sa de regizor, actor și scenarist începe acum, în epoca filmului mut și în Parisul anilor nebuni. Louis Buñuel se află și el în acești ani la Paris, unde proiectează cu succes, la Studio des Ursulines, *Câinele andaluz*, filmul supraréalist realizat în colaborare cu Salvador Dali, care avea să-i aducă unul dintre primele succese din carieră. Va fi urmat, în 1931, de *L'age d'ôr*, comandat și plătit de unul dintre cele mai cunoscute cupluri de mecena boemi ai Parisului, Marie-Laure și Charles de Noailles. Filmul le-a pricinuit soților de Noailles serioase neazuri cu Biserica Catolică, dar asta, în Parisul libertin și antireligios al anilor nebuni, nu a făcut decât să le consolideze faima. Și totuși, filmul francez, conceput mai ales ca film de artă, preocupat mai degrabă de explorarea excentricităților vizuale decât de succesul comercial, avea să fie repede surclasat în interesul publicului de cinematograful american. Apariția filmului sonor a întronat, pentru o lungă perioadă de timp, supremația americană în cinematografia mondială, devenită rapid o nouă industrie.

Totul tinde să se industrializeze în acest prim deceniu dintre cele două războaie, inclusiv arta, dar mai ales idealul de bunăstare și confort al societăților europene. Totul aspiră la viteză, fără ca oamenii să se sinchisească prea mult că viteza istoriei e pe cale să îi aspire chiar pe ei.

Mary McAuliffe își încheie cartea în 1929, înainte ca turbionul naționalismelor fanatice să înghită, rând pe rând, țările Europei. O încheie în tonul boem definitoriu pentru Parisul anilor nebuni: cu marea petrecere de „încoronare” a reginei Kiki în chip de spirit protector al cartierului Montparnasse. Ca o adevărată regină, Kiki se va dovedi la înălțimea misiunii ce îi fusese astfel încredințată: ea „nu a părăsit niciodată Montparnasse, chiar după ce petrecerea se terminase”.

ALINA PAVELESCU



*În memoria lui Saville și a Anitei,  
dragii prieteni și mentori.*



# Introducere

A nii 1920 sau *Roaring Twenties* („zgomotoșii ani '20”), cum sunt cunoscuți în Statele Unite ale Americii, s-au numit, la Paris, *les Années folles* – „anii nebuni”. Este perioada de după Primul Război Mondial, cuprinzând tot deceniul următor, între finele anului 1918 (sfârșitul războiului) și 1929 (când a avut loc prăbușirea Bursei de pe Wall Street, urmată de criza economică mondială).

Acești ani – în mare, un deceniu – au adus schimbări semnificative în aproape toate domeniile, de la artă și arhitectură până la muzică, literatură, modă, arta spectacolului, transporturi și poate, mai ales, în comportamentul oamenilor. Cea mai mare parte a lucrurilor care păreau revoluționare în epocă își aveau, de fapt, originile în perioada războiului sau chiar în anii premergători acestuia, însă ele s-au dezvoltat până la apogeu – și au atras cea mai mare atenție – în deceniul postbelic.

Cititorii ultimelor mele cărți despre Paris – *Dawn of the Belle Epoque* și *Twilight of the Belle Epoque* – vor recunoaște multe personaje, între care Gertrude Stein, Marie Curie, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinski, Serghei Diaghilev și Marcel Proust, precum și pe Georges Clemenceau, Sarah Bernhardt și Claude Monet. Vor apărea însă și alții – mai ales Ernest Hemingway, Coco Chanel, Cole Porter, Josephine Baker și Le Corbusier, pe lângă Jean Renoir, Man Ray, Sylvia Beach, James Joyce și Kiki, faimoasa *Reine de Montparnasse*.

Fotografia și cinematograful au reprezentat, în această epocă vibrantă, noile mijloace de expresie artistică, însă spiritul inovator al vremii cuprindea și formele de artă mai

tradiționale, laolaltă cu fabricile zgomotoase, conduse de întreprinzători precum André Citroën, Louis Renault și frații Michelin. Clinchetul metalic al liniei de asamblare și vuietul traficului de automobile se reflectau în muchiile precise și formele exacte din Art Deco, iar arhitecți precum Le Corbusier se inspirau din noii zei ai mașinilor, ai industrializării și ai tehnologiei.

Epicentrul acestei creativități, dar și al distracției, era un cartier hidos, numit Montparnasse. Acolo, artiștii săraci și scriitorii își găseau tovarăși și cafenele, în timp ce turiștii descopereau, măcar pentru o noapte sau două, o modalitate de evadare. O comunitate mereu în creștere de expatriați, reuniți sub numele de „generația pierdută”, fie s-au regăsit pe sine, fie s-au pierdut definitiv într-o ceață de fantasme și de băutură. Evadarea din realitate și creativitatea au mers mână în mână timp de un deceniu, în această atmosferă efervescentă, până când turiștii i-au întrecut, ca număr, pe localnici, iar petrecerea s-a sfârșit.

De-a lungul acestor zece ani, hedonismul pur al celor cu bani și timp de pierdut contrasta puternic cu situația celor, mult mai numeroși, care se chinuiau să-și refacă viața în anii de după război. Și, ca o compensare în rău a acestei infuzii de nou, care venea în toate formele, de la coafuri la lungimea fustei și femeii în câmpul muncii, au apărut grupuri și armate de extremă dreapta, fierbând de indignare din cauza atentatului la podoare.

Nu este vorba despre un deceniu de fericire absolută – *les Années folles* presupun, mai degrabă, o tensiune care a atins niveluri amețitoare, un amestec combustibil care a alimentat nu numai un remarcabil elan creator, ci și o tentativă nemiloasă de anihilare a oricărei reprezentări a tradiției și a ordinii – un conflict care va atinge cote culminante în deceniul următor.



## CAPITOLUL 1

# *Sfârșitul nopții* (1918)

*L*a 11 dimineața, pe 11 noiembrie 1918, Marie Curie lucra ca de obicei în laboratorul ei, când la Paris au început să răsunе tunurile. Nu germane, ci franceze. Tunuri care, pentru prima dată în patru ani, nu trăgeau cu ostilitate. Era un moment extraordinar, care marca intrarea în vigoare a armistițiului și faptul că războiul, acel coșmar nesfârșit plin de măceluri și atrocități, se terminase cu adevărat.

Helen Pearl Adam, jurnalista engleză care a rămas la Paris pe toată perioada războiului și care a lăsat o mărturie scrisă a momentului, nota: „Ar fi fost bizar ca Parisul să rămână cu capul pe umeri când s-a semnat armistițiul – și nici nu s-a întâmplat asta”. Timp de trei zile, Parisul și întreaga Franță au fost în sărbătoare, cu oameni revărsându-se pe străzi, dopuri de șampanie pocnind în aer și îmbrățișări entuziaste. Dar ordinea a fost, una peste alta, menținută. Adam scria că „printre cele mai groaznice infracțiuni comise de parizieni în timpul acelor trei zile s-a numărat furtul unor steaguri”. Era adevărat – magazinele și-au epuizat imediat stocurile de steaguri aliate și, în curând, norocoșii posesori s-au văzut nevoiți să stea cu ochii pe ele, ca să nu dispară<sup>1</sup>.

Cum voia să ia parte la sărbătoare și văzând că nu avea de unde să mai cumpere steaguri, Madame Curie a achiziționat prompt niște fâșii de material alb, albastru și roșu și, cu ajutorul femeii de serviciu, a cusut steaguri, pe care le-a agățat la ferestrele Institutului radiului. Apoi, însoțiți de un servitor, Curie împreună cu un prieten s-au avântat pe străzi în vechea mașină echipată cu aparat Röntgen, cea pe care o

condusesse de atâtea ori pe front ca să îngrijească răniții. Însă acum, în loc să se confrunte cu drumuri distruse de obuze și încercări disperate de a face radiografii și de a salva soldații cu oasele zdrobite, Curie s-a văzut dintr-odată în mijlocul unei grandioase petreceri. Ea și colegul ei n-au răzbătut dincolo de place de la Concorde, căci au fost înconjurați de mulțime, care a oprit înaintarea vechiului Renault urcându-se pe acoperiș și pe apărătorile roților. Era un moment glorios.

Pe malul stâng al Senei, blândul abate Mugnier a auzit clopotele de la Saint-Germain-des-Prés anunțând armistițiul și a fost luat de valul de studenți gălăgioși care mășăluiau pe boulevard Saint-Germain. Ceața se ridicase puțin și abatele a văzut, emoționat, steaguri fluturând peste tot, mai ales de-ale aliaților. Undeva în cale i-a ieșit un american, care i-a spus că armistițiul fusese semnat și, într-o pornire specific americană, i-a dat o ciocolată.

Tot în aceeași zi, dar mai târziu și într-o notă mai reflexivă, Marcel Proust – cuibărit, ca de obicei, în dormitorul său capitonat cu plută de pe boulevard Hausmann – îi scria dragei lui prietene, Geneviève Straus: „Ne-am gândit prea mult la război ca să nu avem un cuvânt duios de spus în această seară a victoriei, să ne exprimăm bucuria adusă de victorie și melancolia la gândul tuturor celor pe care i-am iubit și care nu au apucat-o”. Și adăuga: „Când îți jelești atât de nemângâiat morții, un anume tip de veselie zgomotoasă nu e cea mai potrivită formă de sărbătorire”<sup>2</sup>.

Aproape un milion și jumătate de francezi au murit în război și încă trei milioane au fost răniți – unii atât de grav, încât n-au mai putut niciodată să lucreze sau să funcționeze normal. Asta, dintr-o populație inițială de 40 de milioane de locuitori. Statisticile erau covârșitoare; realitatea era încă și mai rea. Partea de nord a Franței, cam o treime, fusese distrusă aproape în întregime, iar trezoreria era goală, în condițiile în care țara acumulasă și o mulțime de datorii de război. Și, ca și cum asta n-ar fi fost de ajuns, epidemia mondială de gripă, care făcuse deja milioane de morți, răscolea acum Parisul. O victimă a fost poetul Guillaume Apollinaire, deja slăbit din cauza unei răni la cap primite pe front, care a murit pe 9 noiembrie. Vestea despre armistițiu s-a răspândit chiar când prietenii lui se adunau în jurul trupului său neînsuflit, în apartamentul de pe boulevard Saint-Germain<sup>3</sup>. Cu atâtea steaguri fluturând pe stradă, Jean Cocteau a scris mai târziu că prietenii lui Apollinaire „au putut crede, în confuzia mai multor tipuri de eroism, că Parisul fusese împodobit în onoarea lui”<sup>4</sup>.



Tânărul arhitect elvețian Charles-Edouard Jeanneret, care avea, nu după multă vreme, să-și schimbe numele în Le Corbusier, a urmărit scena din apartamentul său de la mansardă, situat într-o clădire construită în secolul al XVII-lea, de pe rue Jacob<sup>5</sup>, pe malul stâng al Senei. Sosise la Paris la începutul lui 1917, în timpul uneia dintre cele mai grele perioade ale războiului, și găsisese acest apartament minuscul care făcuse parte, inițial, din camerele servitorilor. Fermecat de poziție și de istoria clădirii – aparținuse cândva unei faimoase actrițe din secolul al XVIII-lea, a cărei aventură cu un nobil elegant și arătos a dus la otrăvirea ei de către o rivală – Jeanneret și-a transformat chichinea într-un bîrlog confortabil, plin de tot felul de perne și pernuțe și cu un divan imens. Contrar interioarelor cu linii clare și fluide care vor caracteriza creația lui Le Corbusier, cu podele goale și pereți albi, Jeanneret și-a decorat modestul apartament cu un tapet negru, accentuat de medalioane cu fructe, și cu covoare în dungi negre, albe și roșii. Mai mult, ca să uite, poate, de gerul crâncen și de lipsa cărbunelui pentru încălzit din Parisul aflat în război, a pictat pe un perete al locuinței sale miniaturale un peisaj tropical cu palmieri scăldați în soare.

Deși iarna degera și suferea adesea de foame, Jeanneret s-a dedicat Parisului și noului spirit care se făcea deja simțit în orașul afectat de război. În timpul primei primăveri pe care a petrecut-o acolo a asistat la punerea în scenă a baletului avangardist *Parade*, creație iconoclastă a lui Jean Cocteau (scenariu), Erik Satie (muzică), Pablo Picasso (decoruri și costume) și Léonide Massine (coregrafie). Lui Jeanneret i-a plăcut la nebunie. Era nou, necuviincios și îndrăzneț, iar Jeanneret era nerăbdător să îmbrățișeze același stil.

În realitate însă, cum avea să se traducă asta în viața sa era mai puțin clar. Încercând din răsuputeri să se afirme pe scena profesională, în timp ce, în particular, se chinua să-și țină sub control trecerile bruște de la o stare la alta, Jeanneret s-a văzut, la sfârșitul războiului – „războiul acesta oribil și lipsit de sens” – pus în fața unei singure întrebări: „Ce va aduce ziua de mâine?”<sup>6</sup>



A doua zi după armistițiu, Claude Monet i-a scris bunului său prieten, Georges Clemenceau, ca să ofere statului două dintre panourile sale „decorative”, cum le numea el. „E destul de puțin”, a spus el, „dar e singurul mod prin care pot lua parte la victorie.”<sup>7</sup>



Panourile reprezentau o parte din uriașul proiect pe care Monet îl numea *Grandes décorations* (devenit mai târziu *Nuferii*) și la care trudea de ani buni. Era ca și cum, comenta prietenul lor comun, criticul de artă Gustave Geffroy, Monet „ar fi oferit un buchet de flori ca să onoreze victoria în război și cucerirea păcii”<sup>8</sup>. Clemenceau devenise deja prim-ministru al Franței și, după ce câștigase războiul pentru țara sa, se vedea acum pus în la fel de dificila situație de a trebui să câștige pacea. Însă la numai șase zile după primirea ofertei lui Monet, Clemenceau a lăsat tot și s-a dus cu Geffroy la Giverny ca să aleagă.

Nu se știe exact ce își propusese Monet să dea statului, cel puțin în varianta inițială. În momentul vizitei, Geffroy se referea deja la acest dar ca la „mai multe” tablouri, mai degrabă decât la „două”. Dacă afirmația este adevărată, Clemenceau probabil că a insistat cu succes să primească un număr mai mare de pânze. Dar oricât de încântat ar fi fost Monet de vizita lui Clemenceau, el și-a retras repede oferta. Deja la sfârșitul lunii ajunsese să refuze de-a dreptul vânzarea sau donarea oricăreia dintre enormele sale pânze, deși recunoscuse că îi „burdușesc” atelierul. „Imposibil”, i-a spus el negustorului de artă Gaston Bernheim-Jeune. „Am nevoie de toate ca să lucrez la cele noi.” „Nu prea-mi plac manifestările publice”, a adăugat el într-o altă scrisoare și și-a retras oferta<sup>9</sup>.

Așa a început o poveste complicată în care Georges Clemenceau s-a luptat eroic să obțină tablourile cu nuferi ale lui Monet pentru națiune, încercând cu îndârjire, în același timp, să-și convingă vechiul prieten să se supună unei operații care să-i salveze vederea înainte de a fi prea târziu.



„Pace”, se entuziasma pictorul Fernand Léger scriindu-i bunului său prieten, pictorul André Mare. Léger suferise mult în urma gazării pe frontul de la Verdun, iar Mare fusese grav rănit în Picardia, în timp ce lucra la camuflarea artileriei cu modele cubiste. „În sfârșit”, continua Léger, „după patru ani lungi, omul – adus la limita răbdării, surescitat, depersonalizat – își deschide ochii, se uită în jur, se destinde și redescoperă viața, cuprins de o dorință nestăvilită de a dansa, de a scăpa de tensiune, de a striga, de a sta în sfârșit drept, cu capul sus, de a țipa, a răcni și a uita de sine.” Cuprins de spiritul momentului, adăuga: „un uragan de forțe vitale umple lumea”<sup>10</sup>.

Moartea și distrugerea făcuseră, în cele din urmă, loc vieții. Speranța triumfase. Doar fusese, în fond, războiul care urma să pună capăt tuturor războaielor. H.G. Wells a fost primul care a folosit faimoasa frază, sau măcar o variantă foarte asemănătoare, într-o serie de articole apărute în 1914, apoi în cartea numită *The War That Will End War* („Războiul care va pune capăt războiului”)<sup>11</sup>. Woodrow Wilson a adoptat-o imediat, laolaltă cu celebra promisiune că acest război va face lumea „un loc sigur pentru democrație”. Epuizați și vlăguți din cauza războiului, locuitorii Europei au găsit în aceste vorbe speranța și puterea de a rezista.

Autorul francez Joseph Kessel scria mai târziu: „câștigaserăm războiul, războiul care urma să pună capăt tuturor războaielor; viața ni se deschidea fără opreliști în față și eram convinși că totul va fi bine”<sup>12</sup>. Dar alții nu erau atât de siguri. Prim-ministrul englez, David Lloyd George, ar fi remarcat cu cinism: „războiul ăsta, ca și următorul, este războiul care pune capăt războiului”<sup>13</sup>. Și din ce în ce mai mulți, poetul englez Siegfried Sassoon, spre exemplu – decorat ca erou de război – au ajuns să creadă că „războiul a fost o farsă murdară care mi s-a jucat mie și generației mele”<sup>14</sup>.

Și totuși, după cum scria tânărul iubit și protejat al lui Jean Cocteau, Raymond Radiguet, în romanul său din 1924, *Le Bal du comte d'Orgel* („Balul contelui d'Orgel”) să condamni frivolitatea într-un asemenea moment din istoria Europei era o greșală. „Tocmai în asemenea momente”, explică Radiguet, „sunt frivolitatea, chiar depravarea cel mai ușor de înțeles.” De ce? Pentru că „omul se bucură cât poate de ceea ce mâine poate aparține altcuiva”<sup>15</sup>. Fapt e că, după armistițiu, Parisul petrecea – și petrecea din greu. Talentatul și depravatul Maurice Sachs, un tânăr scriitor, spunea: „la sfârșitul războiului... Parisul era locul indispensabil, mărețul oraș în care lumea și-a turnat comorile”<sup>16</sup>. Paul Poiret, *couturier*, a sărbătorit armistițiul printr-o uriașă petrecere, în pofida faptului că pierduse doi copii în epidemia de gripă – fiica cea mare (Rosine) și fiul cel mai mic (Gaspard). Jean Cocteau a venit acolo de la Apollinaire, care era pe patul de moarte, și a fost fermecat. Poiret se ocupa de ani buni cu organizarea de petreceri excentrice care atrăgeau *la crème de la crème* a lumii mondene pariziene – de remarcat, mai ales, strălucitoarea feerie *La Mille et deuxième nuit* („A o mie și doua noapte”) din 1911 și urmarea, din 1912, *Les festes de Bacchus* („Serbările lui Băhus”), eveniment înecat în șampanie și ținut în pădurea de la Versailles. Dacă e să-l credem pe Cocteau, războiul nu răpise nimic din magnetismul lui Poiret. Ceva mai târziu,

Cocteau nota extatic: „când s-au arătat zorii, noi eram convinși că nu era decât 11, precum călătorii din balada germană fermecați de privighetoare”<sup>17</sup>.

În pofida acestui succes, Poiret – care petrecuse războiul creând uniforme pentru soldații francezi, în detrimentul afacerii sale de *couturier* – întâmpina acum dificultăți în încercarea de a-și recăpăta statutul la Paris, atât cel social, cât și în lumea modei. Până să înceapă războiul, el fusese autoproclamatul rege al modei. Gata să-și apere titlul odată războiul terminat, Poiret era totuși conștient de amenințarea pe care ceilalți, mai ales Coco Chanel, nou-venita cu alură de puștoaică, o reprezentau la adresa supremației sale.



Spre deosebire de Poiret, care era parizian prin naștere, Gabrielle Chanel – a cărei biografie timpurie este destul de cețoasă – venea din altă parte. O mamă care murise, un tată care dispăruse, ani lungi petrecuți într-un orfelinat catolic și ani de sărăcie cruntă, încă și mai lungi, petrecuți în Auvergne, ținutul aspru unde se născuse și crescuse – toate aceste amănunte, împreună cu stigmatul de bastard, reprezintă imagini care apar și dispar într-o pânză de istorii mereu schimbate și invenții dovedite. Spre sfârșitul vieții, când o tânără i-a sugerat să vadă un psihiatru, Chanel a răspuns prompt: „Eu, care nu i-am spus niciodată adevărul preotului?”<sup>18</sup>

Se pare că a avut mai multe slujbe de mizerie și că a fost, pentru scurtă vreme, cântăreață de cabaret, unde interpreta cântecul *Qui qu'a vu Coco?* („Cine mi-a văzut câinele, pe Coco?”), care se poate să fi inspirat publicul să-i spună „Coco”. Mai târziu, ea a negat această poveste, afirmând – în cadrul lungilor interviuri cu bunul ei prieten, Paul Morand, scriitor, personalitate mondenă și diplomat – că primise porecla de „micuța Coco” în primii ani de viață. Detaliile sunt mai puțin importante – ce contează e că la un moment dat a primit acest nume și i-a rămas.

Pe lângă numele de alint, Chanel a mai dobândit și un iubit, un ofițer de cavalerie tânăr și bogat, Etienne Balsan, cu care a petrecut câțiva ani pe domeniul său, Château de Royallieu, unde acesta creștea cai, juca polo și participa la curse. Prin Balsan, Chanel l-a cunoscut pe Arthur („Boy”) Capel, odrasla unei prospere familii de englezi, care a devenit marea dragoste a vieții ei. Balsan a părut să accepte relativ ușor să o împartă, așa că, odată mutată în apartamentul acestuia din Paris, Chanel și-a încercat mâna făcând

pălării, ale căror linii armonioase și elegante i-au adus atenție și clienți. În 1910, Boy Capel a finanțat deschiderea primului ei magazin de pălării, Chanel Modes, pe o stradă la modă, rue Cambon. Curând după aceea, cu încurajarea și finanțarea lui Capel, a deschis un *boutique* la Deauville, o stațiune la malul mării. Acela a fost momentul în care Chanel s-a aventurat în lumea veșmintelor, bluze model marinar, fără corset, și cardigane purtate peste fuste din jersey, care erau pe cât de confortabile și atrăgătoare, pe atât de revoluționare. Doamnele din înalta societate din Deauville au reacționat imediat la noul stil, care și-a câștigat repede titulatura de *le vrai chic*, în contrast cu stilurile vestimentare din trecut, inconfortabile, restrictive și extrem de ornamentale.

Chanel a trebuit să îndure constrângerile războiului, la fel cum s-a întâmplat și cu Poiret și alți *couturiers* din Paris, care s-au văzut nevoiți să-și reducă activitatea sau chiar să-și închidă complet afacerea pe perioada conflictului. Chanel a rămas un timp la Deauville, unde a lucrat cu jersey [*jersey* în franceză], un material disponibil la scară largă și folosit, de obicei, pentru lenjerie intimă. Folosind acest material, ea a continuat să creeze veșminte confortabile, cu o linie simplă și elegantă, inspirate în mare parte din îmbrăcămintea pentru bărbați. Vilegiaturiștii din Deauville, complet ruși de Paris din cauza avansării germanilor, au fost încântați să-și suplimenteze garderoba cu modele Chanel, care erau atât practice, cât și atrăgătoare. Nu a trecut mult și Chanel – care deja câștiga îndeajuns cât să nu mai aibă nevoie de sprijinul financiar al lui Boy Capel sau al oricui altcuiva – s-a mutat la Biarritz, unde și-a deschis prima *maison de couture* și s-a instalat într-o vilă pe care a cumpărat-o, cu banii jos, la sfârșitul războiului.

Abandonând linia taliei, cum a făcut-o ea, și scurtând fustele ca să ofere mai multă libertate de mișcare (precum și o șocantă vedere la gleză), modelele Chanel au eliberat femeia într-un moment când accentuarea emancipării sociale și constrângerile războiului cereau exact lucrurile pe care le oferea ea. „O lume era pe sfârșite”, îi spunea ea mai târziu lui Paul Morand, „una nouă era pe cale să se nască. Eram la locul potrivit; s-a ivit o șansă și am profitat.”<sup>19</sup>

Mai mult, ea a folosit foarfeca și ca să scurteze părul lung, eliberând femeile de o altă povară a modei. Era o mișcare îndrăzneță, una pe care și alte femei au imitat-o imediat. Paul Poiret remarcă mai târziu: „Ar fi trebuit să ne ferim de capul ăla băiețesc. Avea să ne producă șoc după șoc, scoțând, din pălăriuța lui de magician, rochii, și coafuri, și bijuterii, și buticuri”<sup>20</sup>.



Numele ei real era Alice Prin, dar a devenit cunoscută drept Kiki. Născută în 1901 într-o sărăcie cruntă, în departamentul Côte-d'Or din estul Franței, s-a alăturat verilor ei în casa bunicii, după ce mama ei „și-a luat tălpășița la Paris”, cum a spus Kiki mai târziu. „Eram șase copilași din flori”, a adăugat ea, „tații noștri trecând peste micul detaliu al recunoașterii noastre”, așa că, după cum făcuse și Coco Chanel, a trebuit să învețe foarte devreme să dea din coate într-o lume aprigă<sup>21</sup>.

La 12 ani s-a dus după mama ei la Paris, unde a trecut printr-o serie de slujbe mizere, inclusiv într-o brutărie și într-o fabrică de război, unde repara încălțăminte soldaților. Mâncarea, când exista, consta în mare parte din fasole, deci când a întâlnit niște pictori care i-au cerut să pozeze goală pentru ei, s-a grăbit să accepte. Oricât de puțini ar fi fost, banii erau bani. Și, cum mărturisea ea însăși, „adevărul e, dacă vrei să știți, că aveam un corp care atrăgea atenția oriunde m-aș fi dus”<sup>22</sup>.

Apartamentul mamei ei era lângă Gara Montparnasse, o zonă repede devenită un centru al artiștilor și boemilor. Nu mult după aceea, Kiki l-a cunoscut pe Chaim Soutine, care locuia într-un studio într-o îngrămădire de clădiri dărăpănate numită Cité Falguière, la vest de gară. Amedeo Modigliani, alt artist obișnuit cu sărăcia, fusese primul care se mutase acolo, urmat fiind de alții. În barăcile astea subrede te coceai vara și înghețai iarna – era atât de frig încât Soutine, își amintește Kiki, „își petrecea noaptea arzând tot ce găsea prin casă ca să ne încălzim”<sup>23</sup>.

După ce și-a pierdut slujba la fabrica de război (femeile care aveau copii de întreținut sau un soț pe front aveau prioritate), Kiki a început să se ocupe serios să-și caute de lucru ca model, colindând cu regularitate renumitele cafenele din Montparnasse, Le Dôme și La Rotonde, uitându-se după artiști. Trebuia să ai obrazul gros, mărturisește ea, mai ales că proprietarul de la Rotonde, Victor Libion, nu o plăcea pentru că nu purta pălărie – semn sigur că era vorba de o prostituată în căutare de clienți. Primele ei slujbe au fost la pictori la fel de săraci ca și ea, dar cu timpul a ajuns să pozeze din ce în ce mai mult. Dăruită cu o fire veselă și cu un talent rar pentru cântece deocheate, precum și cu un corp excepțional, Kiki a devenit, încet, încet, unul dintre personajele principale din Montparnasse.

Deja în 1918, la 17 ani, se putea lăuda că trăiește cu un pictor. „Nu trăiam chiar în puf”, adaugă ea, „dar măcar aveam ce mânca.”<sup>24</sup> Pictorul era Maurice Mendjizky,

cu care Kiki a trăit aproape patru ani. Nimeni, în acel moment, nici măcar Kiki, nu prevedea viitorul ei statuat de *Reine de Montparnasse*.



Montparnasse – nume invocând imagini ale boemei, ale hainelor jerpelite ca stil vestimentar și ale aventurii – înlocuise de aproape un deceniu Montmartre ca loc unde artiștii voiau să trăiască și să lucreze. Mutarea lui Picasso din Montmartre în Montparnasse în 1912 confirmase nou-dobândita reputație a cartierului, însă chiar și înainte acesta atrăgea pictori și sculptori săraci, care gravitau spre insalubra La Ruche, la extremitatea sud-vestică a zonei, precum și spre o mulțime de cocioabe și barăci răspândite în tot cartierul.

Picasso devenise deja un nume cunoscut în lumea artei, faimă care adusese un venit pe măsură, iar apartamentele pe care le-a ocupat în Montparnasse – deși situate în locuri nepitorești, de-a lungul cimitirului – erau în clădiri confortabile, chiar dacă nu selecte. După ce a părăsit-o pe Fernande Olivier, care-i fusese mulți ani amantă, în Montmartre, Picasso s-a stabilit mai întâi într-un apartament la parter, pe boulevard Raspail la numărul 242, apoi într-un apartament mai mare pe rue Schoelcher la numărul 5 bis, alături de noua iubită, Eve Gouel. Nu e greu de tras concluzia că Montparnasse l-a atras pe Picasso datorită distanței față de Montmartre și de Fernande, căreia nu i-a picat deloc bine faptul că a fost părăsită. Însă chiar înainte de despărțire Picasso gravitase în jurul cartierului Montparnasse și al cafenelelor sale. De-abia după moartea lui Eve și după căsătoria lui (în iulie 1918) cu balerina rusă Olga Khokhlova, Picasso a mai făcut un pas spre respectabilitate și s-a mutat într-un apartament mare pe malul drept al Senei, pe rue La Boétie, în vecinătatea opulentei galerii și locuințe a negustorului de artă Paul Rosenberg. Proximitatea nu era o coincidență – îi permitea lui Rosenberg (care făcuse toate aranjamentele) să-l supravegheze pe artistul său valoros – și Picasso nu avusese nimic de obiectat. Olga tânjea după genul de viață pe care simțea că îl merită soțul ei, iar Picasso – acum în vârstă de 37 de ani – era de părere că suferise destul pe altarul artei și că era gata să guste câte ceva din plăcerile faimei.

Familia Picasso s-a mutat în noua lor locuință imediat după armistițiu. Era un apartament stilat și spațios, cu majordom, bucătăreasă și servitoare care să completeze decorul. Nu după mult, cuplul a început să ia parte la cine și dineuri în înalta societate și să dea petreceri strălucitoare.

Și alți artiști care ieșiseră din sărăcie și atinseseră culmile succesului s-au grăbit să părăsească Montparnasse și chiar Parisul. Iată ce spunea Gertrude Stein: „vechea gașcă dispăruse”<sup>25</sup>. Henri Matisse, una dintre figurile obișnuite din Cartierul latin, locuia acum la Nisa, iar Chaim Soutine, deși tot falit, avea să petreacă mare parte din următorii trei ani în sudul Franței, preferând să se stabilească lângă frumosul parc Montsouris atunci când a ajuns faimos. Sculptorul Osip Zadkin a rămas la margine de Montparnasse, dar s-a retras în adâncul unei grădini pe rue d’Assas. Marc Chagall, după ce s-a întors din Rusia, a dus o viață de familist burghez într-un mediu confortabil, mai întâi pe ceea ce este acum avenue du Général-Leclerc (al 14-lea arondisment), apoi la Boulogne-sur-Seine și, începând cu anii 1930, în selectul Passy (al 16-lea arondisment). Fernand Léger și-a păstrat studioul de pe rue Notre-Dame-des-Champs și a continuat să ia parte la viața artistică din Montparnasse, dar nu și la viața de noapte. André Derain – când nu petrecea – ducea și el o viață de burghez respectabil, alăturându-i-se lui Georges Braque lângă parc Montsouris. Asta însemna că, pe măsură ce acel Montparnasse antebelic dispărea în legendă, doar Moïse Kisling mai rămăsese din vechea gardă, să se bucure de festivitățile continue din cartier.



Pentru câțiva, războiul a însemnat o mare ocazie favorabilă. Printre aceștia, importanți au fost fabricantul de mașini Louis Renault și cel care avea să-i devină rival, industriașul André Citroën. Renault își petrecuse anii de dinainte de război construindu-și afacerea cu automobile la o scară nemaivăzută până atunci, extinzându-și linia de producție ca să facă autobuze, taxiuri și camioane pentru piața internațională, precum și motoare de avion pentru armata franceză de acasă. Războiul i-a adus contracte guvernamentale impresionante, ceea ce l-a motivat să producă materiale de război și primul vehicul blindat pe deplin funcțional – un aport târziu la efortul de război, care a contribuit semnificativ la victoria aliaților. Citroën, care intrase inițial în lumea fabricanților prin inventarea și producerea roții dințate dublu elicoidale, făcuse deja avere, ca și Renault, înainte ca izbucnirea războiului să-l propulseze în producția de obuze pe bandă rulantă. Ambii bărbați au devenit, după război, niște titani ai industriei, încă și mai bogați și mai plini de succes decât înainte.

Însă aici se termină asemănările. Prin proveniență, personalitate și abordare a muncii lor, nici că se putea să fie mai diferiți. Renault, cel mai tânăr fiu al unui

negustor de stofe și nasturi din Paris, era pasionat de mecanică și își proiecta singur automobilele – ușoare, rapide, silențioase, ieftine și ușor de întreținut. Aducându-le în atenția publicului prin curse brutale, organizate la începutul secolului, la care el și fratele său luau activ parte (până la moartea tragică a fratelui său, la volan), Renault și-a extins, încet și fără milă, fabrica de la Billancourt și linia de producție ca să poată face față cererii mereu în creștere. Era bine cunoscut faptul că muncea din greu și că era extrem de dificil să lucrezi pentru el, fiindcă avea de la ceilalți la fel de multe pretenții ca și de la el însuși. Taciturn, mohorât chiar, nu punea mare preț pe socializare sau pe ceea ce el numea „cocoloșirea” muncitorilor. „Să lucrezi pentru el”, comenta mai târziu un angajat al său, „era ca și cum ai fi stat lângă un vulcan.” În afara fabricii era destul de grosolan. Conform unui cunoscut, Renault era „unul dintre cei mai bătărași oameni pe care i-am cunoscut”<sup>26</sup>.

Citroën, pe de altă parte, era un tip atractiv și sociabil, care participa la viața de noapte a Parisului și era interesat de bunăstarea muncitorilor săi. Cel mai mic copil al unui evreu prosper, originar din Amsterdam, care făcea comerț cu diamante, Citroën, ca și Renault, fusese crescut în confortul clasei de mijloc pariziene. Dar, spre deosebire de Renault, care era un mecanic devenit om de afaceri, Citroën – deși absolvise École polytechnique – era un om de afaceri care avea cunoștințe de mecanică. Știa și câte ceva despre natura umană. Interacționa cu ușurință cu colegii și cu angajații săi și, contrar lui Renault, nu avea nicio problemă să se împrumute ca să-și pună în practică proiectele grandioase. Înțelegea, de asemenea, valoarea publicității, ceva ce Renault disprețuia, dar la care Citroën se va dovedi foarte priceput.

Deși ambii bărbați se ambiționaseră să îl viziteze pe Henry Ford separat, înainte de război, ca să observe îndeaproape miracolele produse de Ford prin folosirea metodei Frederick Winslow Taylor de organizare științifică a muncii și a producției pe bandă rulantă, Citroën a fost primul care s-a folosit cu succes de această metodă pe timpul războiului, în fabrica sa de muniție din Paris, de pe quai de Javel (în prezent quai André Citroën). Renault a pretins mai târziu că-i dăduse puțină atenție lui Citroën la momentul respectiv, doar cât să observe că acesta din urmă obținuse un contract guvernamental substanțial și producea obuze în cantități extraordinare folosind metoda Taylor. Indiferent dacă este sau nu adevărat, lui Renault îi va fi în curând greu să-l evite pe Citroën; odată războiul terminat, fostul producător de angrenaje era pe



cale să înceapă o nouă afacere: fabricarea de automobile, în competiție directă cu Renault și cu deja recunoscutele automobile Renault.



Maurice Ravel și-a petrecut ziua armistițiului în spital. Era un bărbat mic de statură și întotdeauna fusese plăpând; totuși, când a venit războiul, a făcut tot ce era omeneste posibil ca să se înroleze – destul de surprinzător, ca tunar. Era fascinat de zbor, asupra căruia avea o viziune romantică, însă doctorii militari nu s-au lăsat convinși că asta ar fi chemarea lui. În sfârșit, după mai multe încercări, Ravel a reușit să primească o misiune ca șofer de camion militar și a petrecut câteva luni lungi și chinuitoare cărând provizii în sectorul Verdun – „un serviciu epuizant, nebunesc și periculos”, cum îi scria unui prieten<sup>27</sup>. Nu a fost niciodată rănit, dar s-a îmbolnăvit. Peste toate problemele, iubita lui mamă a murit chiar când suferința lui era la apogeu.

Sănătatea lui Ravel nu era deloc bună când a fost lăsat temporar la vatră – scutire care a devenit permanentă. În pofida faptului că aranjase să ia prânzul cu prietenii săi, familia Godebski, în duminica următoare zilei armistițiului, zi când fusese operat, Ravel nu a putut onora invitația. În schimb, s-a dus să facă o cură de odihnă în Haute-Savoie, unde a găsit oameni „fermecători”, dar unde s-a simțit izolat și plictisit<sup>28</sup>. Deși terminase minunatul *Le tombeau de Couperin* („Mormântul lui Couperin”) în timpul unei perioade anterioare de convalescență, dedicând fiecare dintre cele șase piese unui prieten sau unor prieteni uciși, Ravel nu va mai compune nimic nou timp de trei ani.



Căpitanul Charles de Gaulle, în vârstă de 28 de ani, își petrecuse mare parte din război în prizonierat, trecând printr-o serie de lagăre germane de înaltă securitate, din care a încercat să evadeze în repetate rânduri. Începuse războiul în fruntea unui pluton care luptase în linia întâi, apoi fusese grav rănit. Odată vindecat, s-a întors pe front, dar a fost capturat la Verdun. Și-a petrecut restul războiului făcând tot posibilul, alături de colegii săi la fel de hotărâți, să saboteze organizarea lagărelor prin care a trecut, provocând dezastre (dădea foc saltelelor de paie, arunca bombe cu apă sau bătea în cutii conserve la orice oră din noapte) și făcând planuri de evadare din ce în ce mai îndrăznețe.

Încercările sale de evadare au fost spectaculoase și, contrar așteptărilor, îndeplinite cu succes – cel puțin pentru perioade remarcabil de lungi, până când l-au ajuns epuizarea, boala sau pur și simplu ghinionul. Dar la 1 septembrie, când era deja clar că războiul se apropia de sfârșit, i-a scris mamei sale: „Dacă nu mă pot întoarce la luptă înainte de sfârșitul războiului, are rost să mai rămân în armată? Și ce viitor mediocru m-ar aștepta acolo?” Cum pierduse aproape trei ani de luptă, era disperat la gândul viitoarei sale cariere de ofițer. „Sunt îngropat de viu”, a adăugat el descurajat<sup>29</sup>.

Și totuși era viu, iar asta în sine era deja un miracol, cel puțin dacă îi întrebai pe părinții lui. La trei săptămâni după armistițiu, de Gaulle trecea frontiera elvețiană ca să ajungă, via Geneva și Paris, la începutul lui decembrie, la casa de la țară a familiei lui pariziene, situată în regiunea Dordogne. Acolo s-a alăturat celor trei frați ai săi, care supraviețuiseră și ei războiului.

A fost o reuniune de familie plină de recunoștință. Totuși, contemplând sfârșitul războiului, căpitanul de Gaulle era îngrijorat – nu doar pentru cariera sa, ci pentru viitorul Franței. După părerea lui, armistițiul nu însemna pace, iar Franța avea acum doi dușmani în loc de unul: Germania și Rusia bolșevică.

Mai mult, așa cum afirma tranșant în fața tovarășilor lui de prizonierat aproape de sfârșitul războiului, „națiunile bătrânei Europe vor sfârși prin a semna o pace pe care oamenii lor de stat o vor numi înțelegere reciprocă, dar care nu va fi, în fapt, decât o pace hotărâtă în urma epuizării”. O asemenea pace nu putea fi una autentică. Era doar „o manta jerpelită aruncată peste ambiții nesatisfăcute, o ură mai evidentă ca niciodată și o mânia națională de nestins”<sup>30</sup>.

Franța și aliații ei ieșiseră din tenebrele războiului. La 11 noiembrie bucuria a inundat străzile, căci lumea, istovită de conflict, sărbătorea. Dar câțiva se întrebau deja ce avea să urmeze.



## CAPITOLUL 2

# *Viața merge înainte* (1918–1919)

*I*'ai tué" („Am ucis”), scria poetul Blaise Cendrars la sfârșitul războiului despre traumatizanta sa experiență ca soldat. Cendrars, un elvețian care se înrolase în Legiunea străină franceză, își pierduse mâna dreaptă în luptă, în 1915. Acum, în noiembrie 1918, scria: „Am sfidat exploziile și bombardamentele, minele, focul, gazul și artileria – întreaga mașină de război, anonimă, demonică și oarbă... am acționat și am ucis. Ca un om care vrea să trăiască”<sup>1</sup>.

Nu mult după aceasta, prietenul său, Fernand Léger, a spus unor martori că experiența războiului (la Argonne și la Verdun) l-a făcut să dea un alt sens vieții, „accelerat, adânc și tragic. Acolo oamenii și lucrurile sunt văzute la adevărata lor intensitate, valorile sunt testate, încercate până la punctul în care cedează”. Léger ieșise dintre obuze și atacurile cu gaz un om diferit, unul care vedea chiar și viața după armistițiu ca o „stare de război”, o existență „dificilă și discordantă”, turbulentă și rapidă, dar generând creativitate<sup>2</sup>.

Romantismul cu tentă mov de dinainte de război dispăruse în șocul bombardamentelor aeriene și al iperitei. Necesitatea și oportunitatea, combinate, eliberaseră femeia de stiluri vestimentare claustrofobice și de părul lung până la glezne chiar când soții, fiii și iubii, întorși de la război, constatau uluiți că viața, pe care erau nerăbdători să o reia, nu mai arăta și nu se mai manifesta la fel. Mașinăriile zăngăneau, automobilele claxonau, muzica avea un ritm turbulent și totul se mișca mai repede ca niciodată. Unora, această noutate li s-a părut eliberatoare și incitantă, alții s-au simțit

copleșiți. Parizienii tânjiseră după pace și, după patru ani teribili, pacea în sfârșit venise. Dar viața mergea înainte și festivitățile au fost urmate de o perioadă de ajustări dificile – sau de eșecuri de a se ajusta.

Léger însuși, un om blând cu o statură de uriaș, care studiasse arhitectura, se mutase din Normandia la Paris la începutul secolului, câștigându-și existența pentru câțiva ani ca desenator tehnic și pictând, în timpul liber, în stil impresionist. Apoi, la sfârșitul deceniului, i-a descoperit pe Cézanne și Braque și s-a rupt de stilul anterior. Descoperind importanța formelor geometrice, s-a luptat cu conceptul de volum („Am vrut să duc ideea de volum cât mai departe posibil”) și s-a străduit să „disloce corpul omenesc”<sup>3</sup>, creând un surprinzător stil de forme cilindrice care și-a câștigat repede numele de „tubism”, ca semn al relației sale cu cubismul<sup>4</sup>. Făcând parte din aceleași cercuri artistice din Montparnasse precum Archipenko, Soutine, Lipchitz și Chagall, Léger a fost inclus în năucitoarea expoziție Armory din New York, în 1913, unde l-a impresionat pe negustorul de artă al lui Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, care i-a oferit securitatea financiară a unui contract exclusiv.

După experiența traumatizantă a războiului, Léger a acceptat noul cu voluptate, pictând atât oameni, cât și obiecte mecanice și industriale în forme minimaliste, cu muchii precise. Nu va dura mult și cărările i se vor încrucișa cu ale altor artiști care adoptaseră același stil purist, cu linii clare – mai ales tânărul arhitect Le Corbusier.



Charles Jeanneret, care era pe cale să devină Le Corbusier, nu era în apele lui. Armistițiul era bine-venit, desigur – cine nu voia să se termine războiul acela îngrozitor? Dar armistițiul picase într-un moment nepotrivit. Jeanneret, împreună cu prietenul, consilierul și colaboratorul său Amédée Ozenfant, lucraseră zi și noapte la niște tablouri pentru o mică expoziție care urma să se deschidă la 11 noiembrie<sup>5</sup>. Spre supărarea lui Jeanneret, expoziția a fost amânată. „Armistițiul a încurcat multe lucruri”, îi scria unui prieten la 20 noiembrie. „Lumea o ține de opt zile tot într-o petrecere. Nu și eu, bineînțeles.”<sup>6</sup>

Jeanneret își câștiga existența ca arhitect, însă voia, de fapt, să fie pictor. Îl cunoscuse pe Ozenfant aproape de sfârșitul războiului (mai târziu va consemna data exactă ca fiind 1918, pe când Ozenfant își va aminti, în schimb, de mai 1917)<sup>7</sup>. Oricare ar fi

fost momentul exact, evenimentul a fost semnificativ. Le Corbusier va sublinia mai târziu „înțelegerea clară” a lui Ozenfant și își va aminti că împărtășeau aceeași idee că „o epocă a oțelului era pe cale să înceapă”. După tulburările, dezastrul și distrugerea aduse de război, începea o nouă eră<sup>8</sup>.

Cum avea să fie această nouă eră era o întrebare care îi preocupa deopotrivă pe Jeanneret și Ozenfant, astfel că, pe lângă pregătirile pentru expoziția lor de artă, cei doi lucrau din greu și la scrierea unei cărți, *După cubism*, care a apărut la scurtă vreme după armistițiu. Cubismul, în ochii lor, fusese cândva valoros, deși era „arta zbuciumată a unei epoci zbuciumate”<sup>9</sup>. Dar cubismul devenise între timp o simplă artă decorativă și deci inadecvată pentru lumea postbelică. Chiar *Parade*, baletul care nu cu mult înainte îl încântase pe Jeanneret prin îndrăzneală și noutate, servea acum autorilor ca exemplu de diversiune facilă și decorativă. Închinându-se la noii zei ai mașinilor, ai industrializării și ai tehnologiei, Jeanneret și Ozenfant proclamau că atât arta, cât și arhitectura trebuiau să reflecte aceste zeități moderne. „Marea Competiție”, cum numeau ei războiul, „a scăpat de metode învechite și a impus în locul lor unele care s-au dovedit mai bune... Gândirea nu a mai fost atât de lucidă de la Pericle încoace.”<sup>10</sup>

Termenul pe care l-au folosit ca să-și descrie noua mișcare era purism, iar acesta a devenit strigătul lor de luptă. Jos cubismul! Jos dadaismul și expresionismul! În schimb, folosindu-și viziunea comună asupra schimbării și progresului, ei au transformat o lume în dezordine într-una ordonată, un tărâm plin de formele echilibrate și de liniile curate și lipsite de podoabe ale Greciei clasice. Pentru doi tineri, dintre care unul (Jeanneret) nu realizase încă prea multe la Paris, cu excepția deschiderii unei fabricuțe de cărămizi, iar celălalt, doar puțin mai bătrânul Ozenfant, conducea un salon de *couture* deținut de sora lui Paul Poiret, asta era o mișcare destul de îndrăznească. Deși amândoi erau pictori și Ozenfant fondase chiar, cândva, o revistă literară de avangardă (*L'Elan*), erau încă departe de a fi recunoscuți public ca autorități în materie de artă și arhitectură – sau în materie de orice altceva.

Dar asta era pe cale să se schimbe.



Veneau americanii! Ei veniseră în ajutorul aliaților în 1917 și în 1918, iar numărul lor copleșitor ajutase la încheierea conflictului. Acum demobilizați, soldații

americani se întorceau acasă și mulți erau hotărâți să treacă înainte prin Paris. Cum auziseră povești despre luminile strălucitoare ale Parisului, ei au fost urmați în curând de surori, veri și mătuși.

Relativ puțini americani vizitaseră Franța înainte de război. Conform unei statistici, doar vreo 15 000 de americani vizitau anual această țară în perioada antebelică. Număr deloc important, ținând seama de faptul că în 1925 cifra se ridica la 400 000 pe an. Deprecierea francului făcuse din Paris o destinație accesibilă, deși de lux, atrăgătoare atât pentru cei cu buzunare modeste, cât și pentru cei mai avuți. Mulți au ales să rămână, creând o comunitate de expatriați în continuă creștere, numărând de la 8 000 în 1920 până la 32 000 în 1923<sup>11</sup>, atrași de costul scăzut de trai și de distracția pe care o oferea orașul. America intra în era prohibiției, iar Parisul, prin contrast, ademenia cu râurile sale de alcool și cu nonșalanța cu care privea orice chestiune legată de sex. Revistele deochete și cultura informală de cafea erau atrăgătoare și chiar și aceia care, asemenea lui Ernest Hemingway, locuiau într-un apartament cu facilități insalubre, la etajul patru al unei clădiri fără ascensor, erau fermecați de acest loc. Cei cu mai mulți bani își puteau, bineînțeles, permite și mai mult farmec.

Unul dintre aceștia era tânărul Cole Porter, nepotul lui J.O. Cole, un om care se ridicase prin forțe proprii, deschizând și administrând cu tenacitate un magazin în California, în timpul goanei după aur, și preferase să obțină profit din vânzarea unor produse de bază minerilor, mai degrabă decât să caute aur. După ce s-a căsătorit cu o fată din orașul său de baștină Peru, Indiana, J.O. s-a mutat înapoi acasă, unde a investit în teren agricol în Indiana și în teren forestier în West Virginia. Sub pădurile din West Virginia erau zăcămintele vaste de cărbune și petrol, care l-au făcut pe J.O. cel mai bogat om din regiune.

Fiul lui J.O. a murit, lăsând-o pe iubita sa fiică unica lui moștenitoare – o tânără simplă, dar hotărâtă, pe nume Kate care, cu toată împotrivirea tatălui, s-a măritat cu un farmacist din oraș, arătosul Samuel Porter, care avea și talent la muzică. Porter nu era nici pe departe așa de important cum și-ar fi dorit J.O., dar Kate a insistat, iar Kate căpăta de obicei ce voia. S-a măritat cu Sam în 1884 și singurul lor copil care a supraviețuit, Cole, s-a născut șapte ani mai târziu.

Sam era blând, Kate – nu, dar asta nu conta pentru micul Cole, pe care Kate îl răsfăța la fel cum ea însăși fusese alintată de tatăl ei (care suplimenta semnificativ

bugetul familiei). Cole, care lua lecții de pian și de vioară de la mama sa, ura vioara, dar era atras de pian, mai ales când putea pune pe muzică versurile proprii, istețe și ușor umoristice – abilitate pe care și-a cultivat-o la colegiu (Worcester Academy din Massachusetts) și la Yale. Avid iubitor de îmbrăcăminte și un dandy încă din copilărie (o cunoștință își amintea că mama lui îl îmbrăca ca pe micul lord Fauntleroy), tânărul Cole și-a adus cu el la școală tablouri și o pianină, precum și cufere pline cu haine dichisite. Dar băiatul din Peru, Indiana, strălucea mai ales la petreceri, unde se pricepea să întrețină atmosfera ca nimeni altul. A început prin a deveni sufletul petrecerilor și imediat a trecut la plănuirea unor seri întregi de distracții, ceea ce l-a ajutat să-și perfecționeze farmecul și manierele.

La Yale a obținut aproape imediat succes în societate, scriind cântece despre fotbal (*Bull Dog*) și spectacole pentru studenți, dobândind prieteni pe viață printre colegii săi din înalta societate și cheltuind mai mulți bani decât oricine (prin bunăvoința bunicii lui său). În schimb, J.O. îi cerea lui Cole să studieze ceva practic, precum dreptul. Asta însemna Facultatea de Drept de la Harvard, unde Cole nu a rezistat decât puțin, până când plictiseala l-a făcut să se transfere la Școala de Muzică de la Harvard. Bunicul nu a fost deloc mulțumit, dar Kate a aranjat lucrurile în numele iubitului ei fiu, astfel încât Cole a continuat să-și ducă viața exact cum dorea.

A urmat New Yorkul, unde pentru prima dată Cole Porter a aflat ce înseamnă eșecul. În 1916, musicalul său *See America First* a fost un fiasco pe Broadway. Deja însă, Marele Război bătea practic la ușa Americii și curând după intrarea SUA în conflict Cole a plecat în Franța, împins nu numai de patriotism, ci și de entuziasm în fața noutății. Ce a făcut acolo, mai exact, e greu de stabilit. A lucrat inițial pentru o organizație de întraajutorare, apoi e posibil să se fi înrolat în Legiunea străină. Sau se poate să fi servit într-o unitate de ambulanțe franco-americană. În orice caz, oriunde ar fi servit, muzica sa l-a urmat: Cole a traversat Atlanticul împreună cu o claviatură de pian cu picioare pliabile.

Pe la începutul lui 1918, se pare că Porter a reușit să ajungă la Paris, posibil cu o divizie a Forțelor expediționare americane, încartiruită pe avenue Montaigne. Tot cam pe atunci, un grup select de tineri ofițeri englezi și americani de familie bună au început să se întâlnească în apartamentul său din eleganta place Vendôme, pe care i-l împrumutase un prieten francez. Domneau acolo distincția, vorbele de duh și

cosmopolitismul. Până la sfârșitul războiului, Cole Porter devenise una dintre figurile centrale ale scenei mondene internaționale din Paris.

Porter a fost ajutat de o amfitrioană de profesie – Elsa Maxwell, pe care o întâlnise cu doi ani mai înainte la o petrecere în Greenwich Village, unde a auzit-o contrazicându-se cu un prieten despre meritele operei sale, *See America First*. „Mă iertați că trag cu urechea, dar m-ați chemat cumva?”, a întrebat el, insinuându-se subtil în grupul ei. Era atât de dichisit, încât Maxwell a presupus imediat că era un gigolo, însă Porter a dat din umeri și i-a spus că totul era „pe datorie”, adăugând: „datorie la bunicul”<sup>12</sup>. Apoi s-a așezat la pian și a început să cânte, fermecându-i pe Maxwell și pe toți cei de față. Acela a fost momentul câștigării prieteniei trainice a lui Maxwell, care i-a adus și neprețuitele sale legături în înalta societate.

„Aș vrea să pot spune că m-am îndrăgostit de el în primele zece secunde”, va scrie Maxwell mai târziu, dar „dimpotrivă, l-am antipatizat. Mi s-a părut că încerca să fie nefiresc de drăguț și întotdeauna am fost alergică la genul ăsta de comportament.”<sup>13</sup> Maxwell, o bondoacă plină de energie, cu o predispoziție spre veselie și talent pentru comedie, crescuse în condiții modeste în San Francisco. Tatăl ei, un vânzător de asigurări indiferent, puțin interesat de bani, își investea toată energia în cariera lui, deloc profitabilă, de critic de muzică și teatru la revista *New York Dramatic Mirror*. Legăturile sale cu numeroase celebrități, precum și talentul înnăscut al lui Maxwell, care cânta la pian după ureche, i-au stârnit acesteia interesul pentru muzică și lumea teatrului.

Și-a început cariera ca pianistă pentru filmele mute, apoi a trecut la varieteu, ca acompaniatoare, până când și-a găsit adevărata chemare, ca „amfitrioană supremă”, cum va deveni cunoscută în timp.

Tot la începutul lui 1918, Porter a cunoscut și o frumusețe sudistă, Linda Lee Thomas, divorțată și bogată, care părăsise un soț abuziv și fugise la Paris în timpul războiului, unde făcuse muncă de întrajutorare pentru familiile soldaților, mișcându-se într-un mediu internațional. Ea și Porter s-au împrietenit și, la scurt timp după armistițiu, și-au anunțat logodna, ceea ce l-a determinat pe Porter să se ducă înapoi în America ca să-i ceară bunicului său să-i mărească alocația – în așa fel încât să dobândească un venit comparabil cu al viitoarei sale soții. J.O. s-a opus cu tărie, simțind că deja risipise prea mulți bani pe un tânăr care insista cu „prostiile



lui muzicale”. Însă lui Kate îi surâdea ideea unei nurori cu legături în înalta societate, așa că a aranjat suplimentarea venitului lui Porter fără știrea lui J.O. Pe lângă această veste bună, Porter a primit și o ofertă de slujbă: pe vasul care îl ducea la New York, îi întreținuse pe ceilalți pasageri cu tot felul de spectacole, rezultatul fiind că un producător de pe Broadway i-a cerut să scrie muzica pentru un nou spectacol, *Hitchy-Koo of 1919*. Acesta a debutat la New York în octombrie 1919 și nu a rezistat decât 56 de reprezentații, dar i-a oferit lui Porter încredere în sine și drepturi de autor.

Asta, împreună cu larghețea mamei lui, i-au asigurat lui Porter sprijinul financiar necesar de care simțea că are nevoie ca să se căsătorească cu Linda, în decembrie 1919 la primăria celui de-al 18-lea arondisment din Paris. Linda și Cole păreau să fie încântați unul de celălalt, dar prietenii Lindei nu erau la fel de bucuroși. Istoricul de artă Bernard Berenson, care o descrie pe Linda ca pe o „adorabilă, adorabilă creatură”, a fost uimit de decizia ei de a se căsători cu un „muzician pipiriu din Middle West, cu 15 ani mai tânăr decât ea”. De fapt, diferența de vârstă nu era decât de opt ani, nu de 15, dar oricum, simplul fapt că această diferență exista, precum și deosebirile la nivel de mediu de proveniență, nu păreau de bun augur. Dar ceea ce puneau cele mai multe probleme era homosexualitatea lui Porter, de care nu vorbea nimeni. Într-o scrisoare către colecționara de artă Isabella Stewart Gardner, Berenson menționează la sfârșit că i-a întâlnit pe cei doi în luna de miere din Italia și „viitorul lor i s-a arătat în culori sumbre”<sup>14</sup>.



A mai existat o asemenea uniune improbabilă chiar înainte de armistițiu, între Louis Renault și Christiane Boullaire, fiica unui notar din Paris. Mireasa avea doar 21 de ani, iar soțul 40. Mai mult, era aspru, avea un caracter dificil și era o forță de temut. Dar era bogat, cu o casă în oraș pe avenue Foch și un domeniu la țară pe Sena, iar Christiane s-a hotărât să-și încerce norocul și să vadă ce putea să facă cu el. Renault, pe de altă parte, nu întinerea și voia un moștenitor. Nu era sub nicio formă cuplul perfect, dar existau avantaje.

Renault adunase deja avere și era gata să cheltuiască o parte din ea – idee foarte pe placul Christianei. Construisese un conac luxos la Herqueville – o proprietate de 1 700 de hectare situată pe Sena, la mică distanță de Paris – unde se putea duce, dacă

nu să se odihnească, măcar să meșterească în atelierul lui personal. Aici, la Herqueville, s-au căsătorit el și Christiane la 26 septembrie 1918, ceea ce îi va zgudui din temelii lumea lui Renault.

Christiane îi plăceau doar cele mai bune lucruri, fie că era vorba de bijuterii, flori, obiecte vechi, tablouri, iahturi sau orice alte accesorii ale celor foarte bogați, iar Renault își permitea și își dorea, în același timp, să-i facă pe plac. Dar Christiane era de asemenea inteligentă, ambițioasă și hotărâtă să-și croiască drum, cu ajutorul banilor soțului ei, în înalta societate. Pe de altă parte, era hotărâtă, în aceeași măsură, să răstoarne convențiile burgheze oricând acest lucru i-ar fi servit intereselor. Se considera avangardistă și gusta genul de distracție care atrăgea atenția, precum creșterea șerpilor, care se târau prin casă și i se încolăceau pe brațe și pe gât. Nu erau veninoși, dar îi băgau în sperieți pe unii oaspeți, iar ei îi plăcea la nebunie să-i șocheze. Aceste absurde animale de companie stăteau, de obicei, într-o cadă, dar la un moment dat au scăpat cumva și s-au împrăștiat prin casă, făcându-i pe servitori să-și ia tălpășița și să-și caute adăpost în altă parte.

În atmosfera tumultuoasă a Franței postbelice, banii ajunseseră să conteze mai mult decât titlurile sau genealogia, iar Christiane a profitat cât a putut de această lume nouă, studiind subiectele fierbinți din artă și politică și învățându-l și pe bădăranul ei soț câte ceva despre muzica bună și manierele alese. Voia, de asemenea, să atragă cele mai bune nume la Herqueville și în casa lui Renault de pe avenue Foch, unde întreținea un număr impresionant, mereu în creștere, de celebrități și de demnitari. Château de Herqueville, unde se organizau unele dintre cele mai bune partide de vânătoare din Franța, reprezenta o atracție deosebită pentru oaspeți, iar Christiane însăși excela la trasul cu pușca, ca și la călărie, înot și schi. Se pare că era pasionată de trasul la țință și a rămas faimos faptul că a participat la o partidă de tir imediat după ceremonia de nuntă.

Louis Renault nu s-a putut niciodată obișnui cu agitația mondenă, deși, spre lauda lui, a încercat. O iubea pe Christiane și voia să-i facă pe plac – mai ales după nașterea promptă a unui fiu și moștenitor, Jean-Louis, în ianuarie 1920. Dar Louis nu se simțea bine în societate și prefera fabrica sau chiar atelierul lui privat, oricărui eveniment organizat de soția sa. Luând în considerare provocările pe care le va avea de înfruntat, probabil că refuzul său de a se retrage într-o viață de plăceri, continuând, în schimb, să rămână activ în afaceri, a fost o alegere bună.



Nici Helena Rubinstein nu punea mare preț pe timpul liber, care nu-i aducea nicio bucurie. După armistițiul, această bogată poloneză a părăsit America, unde își petrecuse războiul orchestrând strălucit uriașa expansiune a imperiului ei de produse cosmetice, și s-a întors în Europa. S-a stabilit la Londra și Paris și a continuat să atingă noi culmi ale succesului, găsim modalități din ce în ce mai inovatoare și mai irezistibile de a vinde magie la borcânel unor femei dornice să creadă în miracole.

Însă un miracol nu-i era de ajuns lui Rubinstein ca să-și salveze mariajul. Soțul ei, ziaristul Edward Titus, pe care îl lăsase la New York să se ocupe de cei doi copii ai lor, se simțea tot mai plictisit de îndatoririle sale parentale și mai cuprins de un nestăvilit dor de ducă. La ceva vreme după plecarea soției, a lăsat copiii în grija unei dădace și a plecat la Paris. Acolo și-a reînnoit legăturile pe care le avea pe malul stâng și i-a contactat pe expatriații parizieni pe care îi cunoscuse la New York în timpul războiului. În curând și-a găsit o nișă în Montparnasse; a deschis o librărie de cărți rare și a înființat ceea ce avea să devină o prețuită editură de pe malul stâng, Black Manikin Press. Aici va publica ediții limitate din autori precum D.H. Lawrence, de care editurile mari nici nu s-ar fi atins.

Rubinstein a plătit pentru această întreprindere riscantă a soțului ei în Montparnasse, iar aranjamentul a părut inițial să meargă. Deja Rubinstein începuse să-și folosească averea pentru ca să colecționeze tablouri, bijuterii și sculpturi – deși gusturile ei mergeau mai mult spre cantitate decât spre calitate. O editură avangardistă nu era ceva neapărat ostentativ, dar se potrivea, în mare, cu planul de achiziții artistice.

Traietoriile diferite pe care le lua carierele lui Rubinstein și Titus, totuși, laolaltă cu numeroasele aventuri ale lui Titus cu alte femei, nu puteau să însemne decât necazuri.



Încă unul plictisit de distracțiile din timpul liber era Eugène Schueller, fondatorul L'Oréal. Chimist strălucit și om de afaceri în egală măsură, Schueller reușise să scape de sărăcie până să înceapă războiul, transformând descoperirea unei vopsele de păr nepericuloase și cu aspect natural într-o afacere de succes. În urma acestei reușite s-a căsătorit, iar când a venit războiul s-a înrolat, lăsându-și afacerea în mâinile

capabile ale soției sale. Întors nevătămat din război, unde se acoperise cu onoruri<sup>15</sup>, a descoperit, mulțumit, că afacerea sa înflorea. Asta nu l-a făcut să se lase pe tânjală, dimpotrivă, s-a apucat să exploreze alte domenii care îl interesau, de pildă celuloza (acetatul de celuloză, mătasea artificială, vopselurile de celuloză), bachelita, celulozidul (pieptenii de celulozoid și rolele de film cinematografic și fotografic). Compania sa, Plavic Film, a preluat controlul asupra companiei care producea role de film, condusă de legendarii frați Lumière, inventatorii cinematografului.

Între timp, L'Oréal a continuat să crească, ajutat mai ales de noua modă a coafurilor pentru femei – păr scurt, tăiat drept – care începuse să apară în timpul războiului și pe care Coco Chanel și staruri de film precum Clara Bow și Louise Brooks o popularizaseră. În loc să provoace o scădere a cererii pentru vopsea de păr, cum se temuse inițial Schueller, noul stil a dus la creșterea cererii, pentru că necesita tundere și vopsire frecvente. Văzând o nouă nișă, Schueller a produs un decolorant de păr, L'Oréal Blanc, care a dus la apariția unei noi mode: părul blond platinat, ce va domina zeci de ani.

În curând Schueller, ca și Renault, va avea propriul domeniu, luxos, la țară – al lui în Bretania, cu vedere la mare – și un iaht personal. Totuși bogăția nemăsurată nu era de ajuns pentru el. Ca și pe Renault, îl iritau constrângerile guvernamentale. Dar, spre deosebire de Renault, Schueller își va transforma nemulțumirea cu privire la starea actuală a economiei într-o serie de teorii atent concepute, despre un nou model de economie care s-o înlocuiască pe cea veche.



În decembrie 1918, Charles Jeanneret și Amédée Ozenfant și-au văzut în sfârșit tablourile în expoziția pe care o așteptau de atâta vreme, dar, spre marea lor dezamăgire, creațiile lor nu au fost bine primite. Criticul de artă Louis Vauxcelles a scris că tinerii pictori erau „asemenea unor preoți care-și acoperă ochii când merg pe marile bulevarde, ca să nu fie tentați de fetele frumoase”<sup>16</sup>. Voia, de fapt, să spună că tablourilor le lipsea spontaneitatea, dar cu siguranță că, separat de asta, ce îi sărise în ochi era o tensiune fundamentală în Jeanneret, care fusese crescut în mediul calvinist strict din La Chaux-de-Fonds, un orașel sumbru de ceasornicari din partea elvețiană a munților Jura. Acum și în viitor, Jeanneret urma să se aventureze în sălbatic și de obicei (deși nu întotdeauna) imaginare fantezii sexuale, pe care se pare că găsea necesar să le detalieze în lungi scrisori trimise părinților săi.

În mod ironic, Jeanneret a cunoscut-o la această expoziție pe cea care avea să îi devină soție – o tânără și frumoasă vânzătoare și model, pe nume Yvonne Gallis. Dar în acel moment, lucrurile nu arătau prea bine pentru el, mai ales în comparație cu succesul altora. Aproape în același moment în care expoziția lui și a lui Ozenfant eșua, artistul japonez Tsuguharu Foujita își inaugura prima expoziție personală la Galeria Devambez (pe boulevard Malesherbes, la numărul 49), devenind aproape instantaneu faimos pentru folosirea unor tehnici franțuzești în tablouri în stil japonez. La începutul anului acela, Foujita pictase în sudul Franței cu Modigliani și Soutine, iar acum devenise unul dintre puținii artiști din Montparnasse care câștiga bani. Ca să-și sărbătorească proaspăta avere, și-a instalat o cadă cu apă caldă curentă în atelier, stârnind invidia tuturor cunoscuților.



Spre ușurarea lui Marcel Proust, atât fratele său, doctorul Robert Proust, cât și fostul său amant, Reynaldo Hahn, s-au întors din război nevătămați – probabil un miracol, dată fiind continua expunere la pericol a doctorului Proust, pe toată durata conflictului. Și pe Marcel Proust doctorul său personal îl asigurase că nu suferă de nicio boală gravă, dar Proust era în continuare stăpânit de groaza că va muri înainte să-și termine marea sa *œuvre*. În pofida acestei temeri, imensa *À la recherche du temps perdu* („În căutarea timpului pierdut”) a mers mai departe, cu tipograful terminând *À l'ombre des jeunes filles en fleur* („La umbra fetelor în floare”), precum și șpalturile de la *Guermites* (partea întâi și a doua) la 30 noiembrie. Proust a fost dezamăgit că doar cel de-al doilea volum apărea, fără volumele trei, patru, cinci și șase. Editorul lui a angajat, în sfârșit, doi tipografi, încercând să grăbească procesul, și o cantitate imensă de materiale de corectat i-a parvenit lui Proust dintr-odată – o muncă deprimantă, i-a spus el editorului său, „atât de epuizantă în starea în care mă aflu”<sup>17</sup>.

La fel de îngrijorătoare, sau poate și mai și, era vestea că Proust era nevoit să se mute. Locuise pe boulevard Haussmann la numărul 102 din 1906 și în 1910 își tapetase camera cu plută ca să înăbușe zgomotele bulevardului. Curând după Anul Nou a aflat că proprietara apartamentului său (care îi era mătușă prin alianță) tocmai vânduse imobilul unui bancher, care se pregătea să îl transforme într-o bancă și birouri. Proust a fost șocat. Mătușa lui nu-i dăduse nicio indicație că așa ceva urma să se întâmple și, cum el nu avea decât un acord verbal, nu un contract oficial

de închiriere, se temea că va fi evacuat de către noul proprietar și obligat, în același timp, să plătească imediat imensa sumă restantă pe care o datora pentru chirie – „un dublu coșmar pentru mine”, spunea el<sup>18</sup>.

Apelând, ca de obicei, la prieteni pentru ajutor, l-a delegat pe Walter Berry, președintele Camerei de comerț americane la Paris, să-i rezolve problemele financiare și legale, precum și să îi găsească cumpărători pentru două tapiserii și alte piese de mobilier despre care Proust credea că îi vor aduce banii de care avea atâta nevoie. Lucrurile erau complicate de permanenta atenție pe care o necesita sănătatea lui Proust și obiceiurile lui nocturne, ceea ce însemna că ziua, în timp ce dormea sau se odihnea, în jur trebuia să fie o liniște absolută. Ca întotdeauna, Proust avea noroc cu prietenii: Berry i-a răspuns că ar fi „încântat” să primească piesele de mobilier la el și să le arate prietenilor fără să dezvăluie numele proprietarului<sup>19</sup>.



După ani de răsunătoare succese financiare, chiar în timpul războiului, François Coty – acel parfumier *extraordinaire* – avea de înfruntat o nouă provocare. Avusese grijă, mult înainte de război, să deschidă filiale în alte țări și să-și fabrice majoritatea produselor în afara Franței. Această strategie i-a folosit, căci în 1918 a vândut aproape 30 000 de cutii de pudră parfumată (fără să socotim altceva), majoritatea fiind manufacturate și vândute în America. Expedia, de asemenea, toate componentele parfumurilor sale separat, ca să evite taxele de import. În timpul războiului menținuse 21 de parfumuri de lux, împreună cu produsele cosmetice aferente, și, trăgând linie, a constatat că, din punct de vedere financiar, războiul nu-i adusese nicio pagubă – cu excepția afacerii din Rusia, unde revoluția bolșevică i-a produs pierderi uriașe. Acest lucru a contribuit, în anii care vor veni, la ura sa adâncă și statornică împotriva bolșevicilor.

Imperiului lui Coty părea totuși că-i merge bine – cu excepția faptului că, odată războiul terminat, publicul nu mai era mulțumit să folosească parfumurile antebelice. Era o lume nouă, iar oamenii voiau ceva nou de asortat la ea. Asta reprezenta o provocare majoră, pentru că una era să creezi ceva nou și alta să trebuiască să scapi de amintirile îngrozitoare ale tranșeelor și morții în masă. Pornind de la *maquis*-ul sălbatic al tinereții sale petrecute în Corsica și de la crângurile de pe Loara, unde își cumpăraseră un castel, Coty s-a apucat să creeze un parfum evocând mușchiul cu

miros de ambră care înmiresmează aceste păduri la anumite ore. Rezultatul a fost un triumf. Parisul a reacționat cu entuziasm la parfumul cel nou al lui Coty, *Chypre*, primul dintre parfumurile sale care a ajuns la marele public. Coty se alăturase, fără îndoială, clubului marilor parfumieri.

Cu toate acestea, viața îi devenea mai goală pe măsură ce averea îi creștea. Copiii, un fiu născut în 1902 și o fiică în 1904, creșteau, în timp ce soția sa, Yvonne, care îl ajutase enorm în primele zile ale mariajului lor, devenise distantă. Oricare ar fi intervenit mai întâi – destrămarea căsătoriei sau aventurile lui Coty, cert e că, la sfârșitul războiului, acesta avea mai multe amante în viața lui, pe care le răsfăța cu daruri scumpe. Cheltuielile sale nu aveau sfârșit: pe lângă proprietăți în Corsica și Nisa, Coty a cumpărat și a adus schimbări majore castelului de pe Loara, amantele și copiii nelegitimi locuiau în reședințe costisitoare, iar propria familie ocupa o proprietate exclusivistă lângă bois de Boulogne. În pofida acestor cheltuieli, averea sa continua să crească. La începutul anilor 1920, averea sa era estimată la 100 de milioane de franci.

Deși afacerea lui continua să prospere, Coty avea să găsească viața mai puțin plăcută decât s-ar fi așteptat. Va afla, de asemenea, așa cum o făcuse și Napoleon Bonaparte, că era mai ușor să cucerești un imperiu decât să-l păstrezi.



Tânărul compozitor Darius Milhaud s-a întors „într-un Paris care jubila, în toiul petrecerilor pentru victorie”. După amărăciunea războiului, simțea acum că „în sfârșit victoria care fusese atât de scump plătită devenea ceva tangibil, vizibil, umplându-ne inimile cu nesfârșită speranță”<sup>20</sup>.

Milhaud petrecuse ultima parte a anilor de război în Brazilia, ca secretar al ambasadorului francez Paul Claudel, un foarte respectat poet și dramaturg, precum și diplomat. Mai puțin cunoscut era faptul că el era și fratele lui Camille Claudel, remarcabila sculptoriță care fusese marea iubire a lui Rodin. Între timp, ea avusese accese intermitente de paranoia, ceea ce îi făcuse, pe Paul și pe mama sa, să o interneze într-un azil. Camille va rămâne acolo pentru tot restul vieții, în pofida reticenței doctorilor, dar conform dorinței mamei și fratelui ei.

Partea aceasta a vieții lui Claudel era puțin cunoscută și evident că asta își și dorea. Viața boemă pe care o dusesese Camille fusese o rușine pentru familie, iar Claudel însuși, catolic fervent, fusese probabil consternat de relația ei cu Rodin, chiar înainte

ca instabilitatea ei mintală să devină evidentă. (Legătura lui cu o femeie căsătorită, care i-a născut și un copil, a fost și ea traumatizantă.) Paul Claudel și mama sa s-au opus cu îndârjire ideii de a expune lucrările lui Camille, chiar în (sau mai ales în) noul Musée Rodin, care s-a deschis în 1919 în Hôtel Biron, frumosul palat în care Rodin lucrase și își primise prietenii\*. Mult după moartea lui Camille, Claudel se va răzgândi și va dona mai multe sculpturi ale surorii sale muzeului. Dar mai era mult până atunci.

Catolic fervent și mistic, adânc conservator și chiar reacționar în părerile sale politice, Claudel era, asemenea multor altor catolici conservatori, antisemit. Dar asta nu l-a împiedicat să se împrietenească cu Darius Milhaud, un evreu din Aix-en-Provence, care va colabora timp de mulți ani cu Claudel, căruia îi va pune versurile pe muzica. Deși evreu, Milhaud se îndrăgostise de mic de muzica Bisericii Romano-Catolice. De pe domeniul de țară al bunicului său se putea „auzi Angelus de la mănăstirea Sf. Thomas, a cărui sextă majoră în trei timpi adăsta în aer aproape la fel de mult ca și nota pe care o reda. În depărtare, ca un ecou, îi răspundeau stins clopotele Bisericii Mântuitorului și a Sf. Maria Magdalena”. Mai mult, unul dintre cei mai buni prieteni ai săi era un catolic practicant care „venera muzica și mi-a admirat primele încercări de compoziție cu pasionantă convingere”<sup>21</sup>.

Milhaud era copilul unic, răsfățat și cu înclinație spre muzică, al unei familii avute de exportatori de migdale. Începând să ia de mic lecții de vioară, el și-a dat seama de vreme că „muzica devenea din ce în ce o necesitate imperioasă pentru mine”<sup>22</sup>. Din cauza unei sănătăți delicate însă, părinții au amânat să-l trimită la Conservatorul din Paris până când a crescut mai mare. Între timp, l-au dus la concerte la Marsilia, unde i-a auzit pe Pablo de Sarasate, Eugène Ysaye și trioul Cortot-Thibaud-Casals. Părinții l-au dus, pentru scurte vacanțe, și la Paris, unde Milhaud a luat lecții cu un profesor de la Conservator. În sfârșit, în 1909, la vârsta de 17 ani, a intrat la Conservator și s-a mutat de tot la Paris. A devenit un avid spectator de concerte, vizitator al galeriilor de artă și un entuziast spectator al Ballets russes, mai ales când muzica era compusă de Stravinski. Orele de muzică de cameră și de acompaniament orchestral îl plectiseau. Voia, în schimb, acum, să devină compozitor.

---

\* Clădirea era în ruină și urma să fie demolată, dar a adăpostit provizoriu mulți artiști precum Jean Cocteau, Isadora Duncan și Auguste Rodin, care s-a instalat aici în 1908, la sfatul prietenului său Rainer Maria Rilke. Rodin a donat statului colecțiile lui, cu condiția ca aici să fie înființat Muzeul Rodin (n. red.).



Cam în acest moment al evoluției lui Milhaud, prietenul lui catolic din Aix s-a entuziasmat la vederea unei piese de Francis Jammes, al cărui scris reflecta întoarcerea la credința catolică sub influența lui Paul Claudel. Milhaud i-a cerut permisiunea lui Jammes să transforme piesa, *La Brebis égarée* („Oaia rătăcită”), într-o operă, iar Jammes a acceptat. Apoi, aflând că Jammes avea o părere excelentă despre Claudel, Milhaud a început să-i citească versurile acestuia din urmă. Nu după mult, Milhaud a devenit membru al unui grup de tineri scriitori catolici gravitând în jurul lui Jammes, Claudel și André Gide. „Între mine și Claudel”, a scris el mai târziu, „a existat o înțelegere imediată, o încredere reciprocă absolută... Acesta a fost primul pas nu numai dintr-o colaborare loială, ci și dintr-o valoroasă prietenie.”<sup>23</sup> Alături de Maurice Barrès, care avea și el un admirator în Milhaud, toți noii săi prieteni erau conservatori convinși, catolici fervenți și ostentativ naționaliști.

În același timp, Milhaud cultiva și alte relații care îl legau din ce în ce mai strâns de lumea muzicală pariziană. Maurice Ravel l-a ajutat pe Milhaud ca una dintre primele sale compoziții să fie executată la Société musicale indépendante (SMI), pe care Ravel și alții o creaseră de curând, sub președinția lui Gabriel Fauré, ca să protesteze împotriva politicii ultraconservatoare duse de Société nationale de musique, bastion al compozitorilor precum Camille Saint-Saëns și Vincent d'Indy. Ravel l-a pus în legătură și cu salonul lui Cipa Godebski, fratele unei patroane a artelor, Misia Natan-son Edwards, unde Milhaud i-a întâlnit pe Erik Satie și pe pianistul Ricardo Viñes. Alt salon important și-a deschis ușile pentru Milhaud, prin pictorul Jacques-Emile Blanche, care l-a adus să cânte la una din seratele muzicale ale prințesei Edmond de Polignac, unde a devenit un obișnuit. În plus, printre prietenii și cunoștii săi de la Conservator se aflau importante legături viitoare, precum Georges Auric și Arthur Honegger, care vor face parte, ca și el, din Groupe des six, după război.

Respins la recrutare din motive medicale, Milhaud a lucrat cu refugiații înainte ca Paul Claudel să ceară să fie trimis în Brazilia, ca secretar al său. Milhaud a ajuns acolo în 1917, în timpul carnavalului, și a fost „fascinat de ritmurile acestei muzici populare”. Rio „avea un șarm dinamic”<sup>24</sup>, a adăugat el, care va continua, după întoarcerea lui Milhaud la Paris, să exercite o atracție considerabilă.

Odată întors la Paris, Milhaud și-a reînnoit legăturile cu vechii săi prieteni de dinainte de război, inclusiv cu Arthur Honegger și Georges Auric. Cât timp fusese plecat, acești tineri compozitori își orchestraseră compozițiile în localuri modeste, precum Salle Huyghens în Montparnasse – studioul unui pictor unde boemii și segmentul avangardist al înaltei societăți pariziene se amestecau într-un disconfort democratic. Erik Satie era liderul acestor tineri compozitori – „mascota noastră”, cum îl numea Milhaud. „Puritatea artei lui, oroarea lui în fața oricărei concesi, disprețul pentru bani și atitudinea lui nemiloasă în privința criticilor erau un minunat exemplu pentru noi.”<sup>25</sup>

Satie i-a numit pe patru dintre acești tineri compozitori – Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Durey și Germaine Tailleferre – *Les nouveaux jeunes*. În curând s-au alăturat grupului Francis Poulenc și Darius Milhaud, iar un critic i-a numit *Les Six* sau *Le Groupe des six*, un nume care a rămas. Deși fiecare dintre cei șase avea, evident, o abordare diferită a compoziției, ei au participat în egală măsură la nașterea unui nou tip de muzică franțuzească, care era, cum va declara Milhaud mai târziu, „proaspătă, cu influențe de jazz, nepretențioasă și perfect potrivită baletelor cu costume moderne, care își trăgeau inspirația din *Parade* și din *Jeux* a lui Debussy”<sup>26</sup>. Ei și prietenii lor, printre care poeți, pictori, scriitori, actori și cântăreți, precum și compozitori și muzicieni, au început să se întâlnească regulat în fiecare sâmbătă seară la apartamentul lui Milhaud de pe rue Gaillard numărul 5 (acum rue Paul-Escudier), la poalele colinei Montmartre. Bucurându-se de timpul petrecut împreună, tinerii erau interesați, în egală măsură, să-i pună pe jar pe tradiționaliști.

După cocktailuri și farse, inclusiv întreceri ocazionale cu bicicleta în jurul mesei din sufragerie, membrii grupului cinau de obicei într-un mic restaurant, iar apoi se duceau la târgul din Montmartre sau la circul Médrano. Se întorceau apoi în apartamentul lui Milhaud, unde cântau și citeau poezie. Era vorba de un grup mai mult decât doritor de a combina arta sofisticată cu cea apreciată de publicul larg, apreciind ragtime și jazzul american, precum și muzica de varietate a lui Maurice Chevalier și Mistinguett. În loc să se lanseze în discuții fără cap și fără coadă despre muzică și teorie, tinerii aceștia preferau, fără îndoială, să se distreze.

Deja Cocteau era văzut ca purtătorul de cuvânt al Groupe des six<sup>27</sup>. În fond, cartea sa *Le Coq et l'arlequin* („Cocoșul și arlechinul”), publicată la începutul lui 1918, servise ca un fel de manifest al noii muzici pe care o compunea grupul, în pofida

neînțelegerilor dintre membri, temperamente și stil compozițional. În carte, Cocteau pleda pentru o muzică pur franțuzească și care „să surghiunească colosalul” (adică muzica germană) și îl proclama pe Satie liderul acestei inovații muzicale. Deși cocoșul galic a devenit simbolul lui Cocteau pentru această muzică pur franțuzească, melodii populare din provinciile Franței, imaginea pe care și-o făcuse el despre noua muzică îngloba de asemenea jazzul american. „Varieteul, ciroul, formațiile americane de culoare – toate astea”, scria el, „îmbogățesc un artist în aceeași măsură ca viața însăși”<sup>28</sup>.

Una din primele cărți de poezii ale lui Cocteau (1911) se numea *Le prince frivole* („Prințul frivol”), denumire care părea să se potrivească foarte bine autorului, căci Jean Cocteau rămânea, și la 30 de ani, un *enfant terrible* al celor mai de văză cercuri artistice pariziene.

Născut și crescut într-o familie pariziană cu înclinații artistice și iubitoare de călătorii, Cocteau fugise de acasă când avea 15 ani, căutând o viață de aventuri în Marsilia – aventuri terminate brusc atunci când unchiul său, exasperat, a trimis poliția să-l aducă acasă. Arătos, temperamental și răsfățat până la cer de mama sa, văduvă, Cocteau a învățat repede că persoanele fermecătoare sunt tratate cu indulgență. A învățat, de asemenea, că impertinența aduce atenție, ceea ce pentru el reprezenta un mijloc la fel de bun ca oricare pentru a atinge faima.

Deși în timp va ajunge să fie respectat ca romancier, dramaturg, artist și regizor de cinema, Cocteau prefera să fie cunoscut ca poet, așa cum ajunsese în atenția elitei artistice din Parisul antebelic – mai ales a contesei Anna de Noailles, autoare a mai multor volume de poezii, foarte apreciate, și regina de necontestat a saloanelor artistice de dinainte de război. Cocteau a devenit imediat fidelul slujitor și însoțitor al contesei de Noailles, oglindindu-i personalitatea într-o măsură extraordinară – mai ales în felul de a purta nesfârșite conversații și monologuri, ecou al strălucitului torrent de cuvinte care erau trăsătura ei definitorie.

În perioada antebelică, Cocteau s-a lipit și de Serghei Diaghilev și de suita acestuia în timpul străluciților ani ai lui Diaghilev la Ballets russes, unde Cocteau a încercat să se facă indispensabil. Prima lui tentativă, libretul pentru un balet din 1912, *Le Dieu bleu* („Zeul albastru”), a sfârșit prost și baletul a dispărut repede din repertoriul de la Ballets russes. Cam în aceeași perioadă Diaghilev i-a spus lui Cocteau faimoasa

replică: „Uimește-mă! Am să aștept să mă uimești!”<sup>29</sup>. I-a luat lui Cocteau cinci ani, dar a izbutit cu *Parade*, realizat de Ballets russes în 1917, pe muzică de Erik Satie, decor și costume de Pablo Picasso și coregrafie de Léonide Massine. Cocteau era mândru că scrisese scenariul pentru *Parade* și că reunise atâtea personalități – mai ales că balețul se dovedise, în final, un eveniment de mare notorietate. Se poate ca *Parade* să nu fi creat atâta agitație pe cât a pretins Cocteau mai târziu, dar, deși nu de calibrul lui *Le Sacre du printemps* („Ritualul primăverii”), a creat o semnificativă consternare printre tradiționaliști și, încă și mai important, i-a atras atenția lui Diaghilev.



Mulți însă nu-l suportau pe Cocteau. Picasso, care aflate că și în doze mici Cocteau era greu de înghițit, a remarcat la un moment dat, acid, că acesta devenea „teribil de faimos: în curând o să-i găsim creațiile și la coafor!” (Făcând aluzie la homosexualitatea afișată a lui Cocteau, Picasso a fost de asemenea auzit zicând că acesta se născuse „cu o încrețitură în pantaloni”)<sup>30</sup>. Diaghilev, ce îndurase anii în care Cocteau încercase la nesfârșit să intre în cercul intimilor de la Ballets russes, îl găsea exasperant; Cocteau, în schimb, îl numea pe Diaghilev „acel căpcăun, acel monstru sacru” și spunea că râsul lui aduce cu al unui „foarte tânăr crocodil”<sup>31</sup>. Erik Satie a fost auzit făcând aluzii tăioase la adresa lui Cocteau, iar André Gide era foarte disprețuitor, pe motiv că îl găsea superficial – deși se poate să fi contribuit la această antipatie și faptul că, într-o seară pe la sfârșitul lui 1917, Cocteau s-a făcut nevăzut împreună cu obiectul afecțiunii lui Gide din acel moment.

Poate că foarte greu de îndurat a fost insulta adusă lui Cocteau de către Apollinaire, în notele de pe programul de la *Parade*. *Parade* era tot ceea ce Cocteau sperase, însă ceva tot îi strica bucuria – faptul că Apollinaire nu-l menționase deloc. După moartea lui Apollinaire, Cocteau s-a imaginat succesor al poetului polonez, singurul capabil să strângă laolaltă facțiunile postbelice dispartate ale mișcării moderne, *l'esprit nouveau*. Cocteau s-a declarat – și probabil a ajuns să și creadă asta – prietenul intim al lui Apollinaire. Asta era departe de adevăr și mulți discipoli ai lui Apollinaire, fondatori ai unor reviste literare în continuă dispută una împotriva celeilalte, împărtășeau aceeași părere proastă despre Cocteau. Printre ei, André Breton, Louis Aragon și Philippe Soupault, precum și redactorii influentei *La Nouvelle Revue*

*française* (NRF) – Jean Schlumberger, Jacques Copeau și mai ales viitorul câștigător al Premiului Nobel pentru literatură, André Gide. În pofida încercărilor disperate ale lui Cocteau de a câștiga îngăduința lui Gide (precum și o recenzie favorabilă în NRF), Gide l-a privit încă de la început pe Cocteau aproape ca pe o anexă frivolă la scena literară pariziană. Nimic, în anii ce vor veni, nu-l va face să-și schimbe părerea.

Totuși Cocteau avea mereu alternative. La scurt timp după armistițiu, el îi scria prietenului său, contele Etienne de Beaumont „pacea mă atinge ca un har și îi port porumbelul pe umăr printre lupi și maimuțe”<sup>32</sup>. La oricine s-ar fi referit Cocteau, vorbind de lupi și maimuțe – și putea fi oricine, începând cu Breton și asociații săi – cert e că nu era deloc greu pentru el să se refugieze într-o societate mult mai rafinată. În ajunul Crăciunului, imediat după armistițiu, Cocteau a cinat la Ritz (alături de Marcel Proust și alții) în calitate de oaspete al prințesei Lucien Murat. Tânărul monden i-a întreținut apoi pe cei din grup cu cântece de Belle Epoque, în apartamentul unuia dintre membrii delegației italiene care participa la negocierile pentru armistițiu.

Ani mai târziu, talentatul, dar mereu în belele scriitor Maurice Sachs își amintea cum Cocteau era un „animator” – un individ remarcabil care, împreună cu Dia-ghilev, „era cel mai fermecător magician al vremurilor noastre”<sup>33</sup>.

În acel Crăciun de după armistițiul din 1918, Cocteau nu avea cum să știe ce-i rezerva viitorul, dar simțea că era gata să se avânte. Într-un poem de Crăciun pentru mama lui, i-a scris că acel sfârșit de an aducea sfârșitul războiului „și al crudelor lui discordii”. Iar apoi, referindu-se la fratele său, care luptase ca aviator și supraviețuise, adăuga: „Unul dintre fiii tăi își strânge aripile”. Conchidea, în schimb, despre sine „...și celălalt își simte aripile crescând din nou”<sup>34</sup>.

Anul se încheia într-o notă de ușurare, speranță și bucurie.



### CAPITOLUL 3

## *Versailles și victoria* (1919)

Conferința de pace de Versailles nu a fost oficial deschisă până pe 18 ianuarie 1919, la două luni după ce a fost declarat armistițiul, și alte întârzieri au împins-o până în martie. Revolta din Germania și revoluția din Rusia erau parțial de vină, însă nici liderii aliați nu păreau a se grăbi să înceapă negocierile. Prim-ministrul Marii Britanii, David Lloyd George, a preferat să organizeze alegerile în Marea Britanie, iar președintele Statelor Unite ale Americii, Woodrow Wilson, a plecat la Londra și în Italia curând după sosirea la Paris. În februarie, Wilson s-a întors în SUA pentru a gestiona opoziția, în creștere la Washington, față de Liga Națiunilor, în timp ce Lloyd George s-a întors din nou la Londra pentru a gestiona o serie de probleme interne. Harold Nicolson (pe atunci un tânăr membru al delegației britanice) avea să scrie mai târziu că atributul central al Conferinței de pace de la Versailles a fost „elementul de confuzie”<sup>1</sup>.

Între timp, Helen Pearl Adam vorbea despre „mulțimi enorme de secretari, subsecretari și secretari particulari” care s-au adunat în oraș, umplând hotelurile la capacitate maximă și (spre imensa exasperare a parizienilor) ducând la creșterea costului vieții. Secretari și subsecretari au ajuns în băi și pe canapele și „se spune că trei generali-locotenenți au dormit împreună în camera de servitori a unuiu dintre cele mai mari hoteluri”<sup>2</sup>.

Parisul a sărbătorit Crăciunul, primul Crăciun pe timp de pace, cu emoție, bucurie și prețuri ridicate. Decorațiunile erau rare, în timp ce untul era groaznic de absent. Cărbunele și laptele au fost, de asemenea, în cantități insuficiente, dar vânatul,

păsările de curte, carnea, legumele, peștele și fructele se găseau, deși la un anumit preț. În Ajunul Crăciunului, Charles-Edouard Jeanneret a participat la ceea ce el a numit „o extrem de selectă *soirée*” în casa surorii lui Paul Poiret, Germaine Bongard, proprietara magazinului de îmbrăcăminte exclusivist unde lucra partenerul lui Jeanneret, Amédée Ozenfant, și unde Jeanneret și Ozenfant și-au ținut expoziția (se spunea că Bongard era iubita lui Ozenfant). Helen Pearl Adam a mâncat la un restaurant celebru (al cărui nume, din mărinimie, nu e specificat), unde se percepeau prețuri exorbitante pentru o masă care includea de la stridii și supă de coadă de taur până la homar, carne de vânat, pui și o lungă succesiune de alte feluri de mâncare, încheindu-se cu tort și înghețată. „Cred că a fost o salată”, menționa ea, „și poate să fi fost și alte lucruri, dar nu puteai decât privi buimac de uimire spectacolul atâtor feluri de mâncare, pentru care se plătea atât de mult.”<sup>3</sup>

Reînviind acel *dress code* de dinainte de război, ținuta de seară era obligatorie pentru o astfel de ocazie: cămașă cu plastron și frac pentru bărbați și rochie de seară decoltată pentru doamne. La cina la care a participat Adam, doamnele au primit buchete mari de flori, iar un cântăreț celebru a cântat *Marseilleza* acompaniat de o orchestră de trei muzicieni – „prima dată auzită într-un restaurant din Paris după patru ani”<sup>4</sup>.

Cu ocazia primelor sărbători de iarnă de după război, Marcel Proust însuși s-a ridicat din așternuturi pentru a participa la o cină de Revelion organizată de contele Etienne de Beaumont în onoarea ambasadorului britanic, Lord Derby. Contele Beaumont, al cărui stil de viață i-a servit drept model tânărului său prieten, Jean Cocteau, va deschide calea, ca un adevărat maestru, acelor distracții postbelice – acele minuțios regizate și strălucitoare petreceri și baluri costumate Beaumont care vor defini, memorabil, perioada. Această cină a fost doar un preludiu al lucrurilor mult mai mărețe ce aveau să vină.

Cu toate acestea, dincolo de exprimarea ușurării și a bucuriei, stăruiau sâcâitor preocupările cu privire la viitor. Câștigarea păcii ar putea fi chiar mai dificilă decât câștigarea războiului, așa cum remarcase Clemenceau către un prieten la scurt timp după ce a fost încheiat armistițiul<sup>5</sup>. Alții, deși sperau la ce era mai bun, erau la fel de precauți. Dacă Clemenceau, „părintele victoriei”, ne vede prin prisma terenului minat a ceea ce va urma, cugeta Helen Pearl Adam, „el va face Franței, un serviciu aproape la fel de mare ca acela pe care i l-a făcut aducând-o prin rezistență la victorie”<sup>6</sup>.

Președintele Wilson a sosit în Franța la mijlocul lunii decembrie și rareori au mai întâmpinat parizienii pe cineva cu astfel de ovații. La fel cum intrarea Americii în război a condus conflictul interminabil spre sfârșit, tot astfel, sosirea lui Wilson a prefigurat iminența liniștitoare a unei păci durabile. Portul francez Brest l-a primit cu o pancartă imensă, proclamându-l „binefăcător al omenirii”, iar la Paris a fost la fel de ovaționat. Promisiunea lui că acest război va face lumea „sigură pentru democrație” a rezonat cu cetățenii francezi din toate categoriile sociale, iar un rezident american din Paris a numit-o „cea mai remarcabilă demonstrație de entuziasm și afecțiune din partea parizienilor pe care le-am auzit sau văzut vreodată”<sup>7</sup>.

Orașul luminilor s-a obișnuit treptat cu rolul său de capitală a lumii, practic, și, odată cu începerea noului an, Parisul, deja umplut la refuz, a fost zi de zi inundat de sosirea tot mai multor diplomați și a consilierilor lor (numai delegația britanică a însumat aproape 400 de persoane), împreună cu o mulțime de petiționari pentru nesfârșite interese și cauze. Aceste mulțimi s-au reunit acolo pentru a aborda marile probleme ale momentului, dar problemele erau complexe și deloc ușor de rezolvat. Așteptările erau mari, la fel de mari fiind și posibilitățile de eșec.

Conferința de pace a fost deschisă oficial pe 18 ianuarie, dar câteva zile mai devreme, pe 12 ianuarie, a avut loc prima întâlnire între șefii de stat aliați: prim-ministrul Georges Clemenceau, președintele Wilson, prim-ministrul Lloyd George și prim-ministrul Italiei, Vittorio Orlando. De la bun început, participanții s-au întâlnit în reuniuni informale, precum aceste întruniri preliminare, în vederea pregătirii discuțiilor oficiale de pace ce urmau să aibă loc. Dar, pe măsură ce zilele și săptămânile au trecut, aceste reuniuni informale – incluzând inițial Japonia, ca mare putere, și apoi limitate la Lloyd George, Clemenceau, Wilson și Orlando – au devenit Consiliul celor Patru, elementul central al discuțiilor de pace.

Chiar și acestea au venit după o pauză de o lună, între februarie și martie, în urma unei tentative de asasinat a unui tânăr anarhist asupra lui Clemenceau. Bătrânul curajos a supraviețuit tentativei, cu toate că glonțul a rămas blocat între coaste (medicii au decis să evite riscul de extracție). După zece zile, el s-a întors la lucru și din acest moment – la întoarcerea lui Wilson din Statele Unite ale Americii – Clemenceau, Lloyd George și Wilson au început să analizeze cele mai importante chestiuni. Acum, într-un cadru informal – la reședința privată a lui Wilson, sau în cabinetul lui



Clemenceau de la Ministerul de Război, sau în apartamentul din Paris al lui Lloyd George – au început discuțiile, neînțelegerile și negocierile dure, care au decis în cele din urmă componentele majore ale acordului de pace.



În martie, aliații au refuzat să mai sprijine francul francez, ceea ce a dus la declinul imediat pe piețele de schimb valutar. În luna aprilie, în pofida datoriilor uriașe de război, a unui franc în cădere și a unei economii șubrede, guvernul francez a oferit compensații, la valori de dinainte de război, pentru fiecare proprietar care suferise un prejudiciu de război. A fost o decizie remarcabilă, susținută de convingerea generală că reparațiile de război plătite de Germania vor asigura cu vârf și îndesat cheltuiala. Din păcate, compensațiile primite au fost plătite în franci și și-au pierdut rapid valoarea. În plus, convingerea că germanii vor plăti și că era un act patriotic să supraapreciezi proprietatea cuiva a dus la o epidemie a supraevaluării.

În pofida acestui fapt, reconstrucția a început să avanseze, cu terenuri agricole reînviind cu o viteză surprinzătoare, orașe întregi și sate fiind reconstruite rapid. Reconstrucția industriei a fost deosebit de rapidă, tot mai multe firme profitând de compensațiile oferite pentru a-și înnoi echipamentele. În plus, datorită unei clauze din tratatul de pace care avea să vină, industriașii francezi, în special cei din industria chimică, aveau acum posibilitatea să utilizeze liber brevetele germane, fără a le plăti.

Războiul, care dăduse industriașilor francezi, precum Renault și Citroën, piețe practic nelimitate pentru materiale de război, a încurajat, de asemenea, mutarea lor către producția pe bandă rulantă. La sfârșitul războiului, multe dintre aceste firme de armament și avioane au fost supuse reconversiei, în mare parte ca fabrici de automobile – fiind încurajate atât de posibilitățile de reconversie, precum și de imensul masacru al cailor în război, fapt care a diminuat în mod drastic această formă de transport. La început, au existat mai multe fabrici auto mici în Franța, dar trei giganți aveau curând să apară: Renault, Peugeot și un nou-venit în industrie, Andre Citroën.

Lupta dintre Renault și Citroën a început în ianuarie 1919, la scurt timp după sfârșitul războiului, când Citroën, care-și datora numele și averea afacerilor cu echipament de război, a făcut surprinzătorul anunț că este pe cale să producă automobile. Și nu orice fel de automobile, ci echivalentul francez al Modelului T al lui Henry Ford. Automobilul Citroën, mult-anunțatul Citroën Tip A, a apărut la scurt timp

după prima mașină produsă în serie din Franța. Citroën a asigurat publicul că automobilul era ușor și robust, iar acesta se vindea cu mult mai puțin decât alte automobile de fabricație franceză. Anterior, el respinsese proiectul pentru un automobil mare și de lux, de înaltă performanță, și îl vânduse lui Gabriel Voisin, producător de aeronave care se bucura de foarte mare succes. Imediat după război, Voisin a intrat în industria automobilelor cu modelul Tip C1, rapid și elegant, care a devenit preferatul celebrităților la modă, cum ar fi Rudolph Valentino și Josephine Baker. Voisin a produs automobilul în mai multe variante (inclusiv o mașină de curse, aerodinamică, ușoară, în totalitate din aluminiu) de-a lungul întregului deceniu.

Dar Citroën nu era interesat de crearea unei jucării pentru cei bogați. El dorea să facă o mașină utilă pentru clasa de mijloc, iar Tip A era complet echipat cu anvelope, faruri și demaror automat, totul la un preț atractiv. În plus, Tip A era un model relativ ieftin de întreținut. În timp, va fi produs într-o mare varietate de stiluri de caroserie, dar toate acestea aveau la bază același tip standard de șasiu, motor și transmisie. Citroën era pe drumul bun și el știa asta.

Citroën nu a creat numai un nou vehicul pentru un cu totul nou tip de piață; el a creat, de asemenea, proceduri și practici de conducere auto care vor deveni standard în întreaga lume. Citroën Tip A a fost prima mașină din Europa cu volanul montat pe partea stângă. Primii producători de automobile de lux plasaseră volanul pe dreapta, partea de lângă bordură, astfel încât conducătorul să poată vedea marginea drumului. Dar Citroën a poziționat scaunul șoferului pe Tip A astfel încât acesta să poată manevra schimbătorul de viteze cu mâna dreaptă și să aibă o mai bună vizibilitate atunci când merge.

Un desăvârșit agent de vânzări, Citroën a oferit, de asemenea, o serie de reguli de asistență pline de solitudine pentru proprietarii de Tip A. Respingând practica altor producători auto europeni, care au văzut în vânzare sfârșitul oricărei tranzacții ulterioare cu mașina sau cu proprietarul acesteia, Citroën a urmărit hotărât să extindă piața pentru automobilele sale, incluzând și creșterea loialității față de produs. În acest sens, el a înființat o rețea de francize, vânzând și întreținând Citroën în mod exclusiv în toată Franța (la început, în 1919, avea 200 de francize, extinzându-se rapid la 5 000, în 1925). El a oferit cumpărătorilor un manual auto și o listă de service-uri autorizate Citroën, împreună cu o listă de taxe standard pentru diverse servicii și

piese standard de schimb. A înființat laboratoare de chimie și fizică la fabrica sa pentru a testa diverse materiale și componente și a inventat ceea azi numim marketing direct (realizat în acele zile prin cataloage indexate de mari dimensiuni). „Imediat ce se termină actul de vânzare”, a spus el, „un altul, mai important, începe. Serviciul postvânzare, oferit clientului atunci când s-a despărțit deja de banii lui, este acela care va decide dacă el se întoarce să cumpere de la noi a doua oară.”<sup>8</sup>

Spre marea satisfacție a lui Citroën, dacă nu chiar spre surprinderea lui, Tip A a reprezentat un mare succes. Chiar dacă francul în cădere l-a împins să crească prețurile, fabrica de echipament de război reconfigurată de Citroën la Paris, pe quai de Javel (acum quai André Citroën) producea, la sfârșitul primăverii anului 1919, 30 de mașini pe zi. Curând producția a crescut la mai mult de 50 de mașini pe zi, până când, în decurs de un an, au fost puse în circulație mii de mașini Citroën.



Este adevărat că drumurile erau încă rele, dar măcar erau mai multe, mai ales în zona Parisului. Parisul și regiunea din jur au crescut rapid în timpul războiului și au continuat să crească în mare măsură, la periferia orașului, unde industria a prins rădăcini și a înflorit, în imediata apropiere a guvernului, banilor de la guvern și nodurilor de transport. Această tendință nu s-a oprit la sfârșitul războiului. Fabricile de război au fost convertite la producția pe timp de pace și, pe măsură ce s-a întâmplat așa, Parisul a continuat să atragă masele de muncitori industriali, care s-au stabilit în apropierea fabricilor în care lucrau, într-un inel vast care încercuia orașul încă închis<sup>9</sup>. Chiar și în interiorul orașului, lucrurile se schimbau. Creația artizanală admirabilă pentru care Parisul fusese recunoscut încă din vremea lui Ludovic al XIV-lea era în declin, în timp ce lucrătorii calificați și semicalificați puteau fi acum găsiți în domenii precum mecanică, echipamente electrice și vopsitorie.

Cu toate acestea, Parisul la care Maurice Ravel a revenit în acea primăvara își recăpăta vigoarea culturală. Ravel, care nu-și recăpătase vigoarea personală, își exprimă mirarea în legătură cu numărul de „concerte, repetiții, audiții”: „Trei sferturi din sălile de concert sunt goale”, îi scria bunei sale prietene, Ida Godebska, „dar se insistă pe organizarea de noi spectacole.”<sup>10</sup> Unul dintre acestea a fost prima sa apariție publică după război, la 11 aprilie, într-un recital al *Société musicale indépendante* (SMI) la care Marguerite Long a recenzat premiera suitei pentru pian *Mormântul*

lui Couperin. Potrivit lui Madame Long, a fost „prima apariție în public... a omului care, după moartea recentă a lui Debussy, a devenit campionul glorios și incontestabil al muzicii noastre [franceze]”<sup>11</sup>. Publicul l-a ovaționat pe Ravel și a aplaudat cu un asemenea entuziasm fiecare secțiune a *Mormântului lui Couperin*, încât Long nu putea decât să noteze pozitiv întreaga chestiune.

Între timp, Fernand Léger, care declarase la un moment dat că a avut „o dorință de-o viață de a ignora punctul de vedere romantic”<sup>12</sup>, a cedat în mod delectabil romantismului, într-o dimineață, în timp ce stătea cu tovarășii în cunoscuta cafenea din Montparnasse Closerie des lilas. O priveliște încântătoare li s-a înfățișat – o tânără în rochie de mireasă, pe bicicletă, cu voalul fluturându-i pe spate. Numele ei era Jeanne-Augustin Lohy și trebuia să se căsătorească în acea zi cu fiul unui notar. Dar unul dintre darurile de nuntă fusese acea bicicletă și, ei bine, cine ar fi putut rezista la o plimbare scurtă? Din păcate, plimbarea scurtă se transformase într-una mult mai lungă, iar ea se afla acum la mulți kilometri de locul în care ar fi trebuit să se căsătorească. Ce dezastru! Dar nu era totul pierdut, așa cum s-a repezit Léger să o asigure, iar ea a fost de acord. La urma urmei, Léger era un bărbat chipeș și foarte amabil. Nu după multă vreme, totul a fost bine și ea a devenit doamna Léger.

În acea primăvară, ziarul *Paris-Midi* i-a solicitat lui Jean Cocteau să scrie un articol pe săptămână despre scena de la Paris, o serie (care apărea între martie și august) pe care Cocteau a numit-o *Carte blanche*. În timp ce Cocteau scria *Carte blanche* l-a cunoscut pe poetul de numai 15 ani, Raymond Radiguet. Inutil de spus că Radiguet era precoc: poezia lui era uimitor de matură, ca și relațiile sale cu o tot mai mare societate pariziană de avangardă. În eforturile de a-și publica poeziile, Radiguet a pătruns în birourile ziarului *L'Intransigeant*, pentru care André Salmon lucra ca redactor. Salmon l-a prezentat lui Max Jacob, care l-a trimis, la rândul său, la Cocteau. Cocteau, care mai târziu mărturisise că a „simțit steaua ce avea să devină”, s-a îndrăgostit iremediabil de el<sup>13</sup>.

Colegii lui Cocteau l-au poreclit pe Radiguet „*Monsieur Bébé*” pe la spate, dar niciunul nu a îndrăznit să-l trateze disprețuitor, cu atât mai puțin Cocteau. „A fost greu”, a spus mai târziu Cocteau. „A fost nevoie de un diamant să-i atingă inima.” Tatăl lui Radiguet a încercat să intervină, dar fără efect. Cocteau l-a asigurat pe tată că tânărul era un copil-minune și că „viitorul său literar este primordial pentru mine”. Radiguet-tatăl s-a retras, dar acest lucru s-a datorat mai puțin asigurărilor lui Cocteau, cât mai degrabă

împietririi și cruzimii înnăscute de care dădea dovadă fiul lui, care au făcut multe persoane de diferite vârste să se gândească de două ori înainte de a-l întâlni. Salmon a remarcat faptul că „insolența rece” a tânărului Radiguet i-a făcut pe mulți să „ezite între ură și admirație” și un alt de prieten al lui Cocteau, Jean Hugo, l-a numit pe Radiguet „tăcut, ursuz, arogant, uimitor de matur în hotărârile sale, cu siguranță, nu afectuos”. Dar Cocteau s-a îndrăgostit, chiar dacă a văzut în adâncurile negre ale psihicului lui Radiguet. Curând relația a mers anapoda, cu Cocteau care solicita aprobarea lui Radiguet chiar și în chestiuni literare. Cocteau însuși se considera „tatăl tău adoptiv”, spunându-i, de asemenea, lui Radiguet că este „singura persoană care mă intimidează”<sup>14</sup>.

Cocteau l-a dus, natural, pe Radiguet la cinele de sâmbătă de la Groupe des six, unde tânărul și-a dus tehnicile sale de intimidare la perfecțiune. „Radiguet a fost ca un tânăr jucător de șah genial”, avea să scrie Cocteau mai târziu. „Fără a deschide gura, pur și simplu prin disprețul transmis de privirea lui mioapă... ne-a învins pe toți. Amintiți-vă: cei mai buni jucători stăteau la acea masă.”<sup>15</sup>

Prin iarnă, Radiguet a devenit membru cu drepturi depline al cinei de sâmbătă și a mers peste tot cu membrii grupului, scriind articole publicitare pentru Satie, pentru Groupe des six și pentru noua carte a lui Cocteau, *Poésies*. Odată cu publicarea propriului volum de poezii, *Les Jours en feu* („Obrajii în flăcări”), literatura avangardistă l-a salutat pe Radiguet ca pe cel mai prodigios tânăr poet, după Rimbaud.

În pofida aurei sale de plictiseală insolentă, trebuie să fi fost o experiență remarcabilă pentru un tânăr încă adolescent.



Ca orice jucător de pocher bun, Clemenceau a fost atent să nu se angajeze public la nicio propunere specială sau la anumite cerințe înainte de a fi convocată Conferința de pace. Pacea, a declarat el în Camera Deputaților, în acel decembrie de după armistițiu, „trebuie să fie un compromis între toți aliații”<sup>16</sup>. Conștient de pericolele cu care o Franță izolată s-ar confrunta în cazul în care și-ar pierde sprijinul american sau britanic, el a fost hotărât să mențină înțelegerea, inclusiv compromisurile necesare. În ceea ce privește Liga Națiunilor a lui Wilson, aceasta a reprezentat, probabil, o idee nobilă, dar nu a reușit, în opinia lui Clemenceau, să ia locul alianțelor și diplomației de modă veche. Trăgând concluzia că aceasta nu putea oferi

prea multă securitate pentru Franța, i-a acordat foarte puțină atenție. El însuși spunea: „Îmi place Liga, dar nu cred în ea”<sup>17</sup>.

Cele mai înalte eșaloane ale Ministerului de Externe al Franței (pe scurt, Quai d’Orsay, după adresa ministerului, situat pe malul stâng al Senei) au susținut de timpuriu că interesele Franței ar fi cel mai bine servite de demilitarizarea Renaniei (pe malul stâng al Rinului), precum și de întoarcerea la Franța a provinciilor Alsacia și Lorena (pierdute în 1871) și Saar (o sursă importantă de cărbune, fier și oțel, pierdută în 1815). Mai mult, o Polonie puternic antigermană și antibolșevică ar fi în interesul Franței, așa cum ar fi o republică federală germană, deși francezii au fost dispuși să lase germanii să decidă propriul sistem politic intern.

Aceste propuneri au fost mult mai moderate decât cele înaintate de mareșalul Ferdinand Foch, fost comandant suprem al armatelor aliate. În linii mari, propunerile lui Foch ar fi presupus un control militar al aliaților asupra Renaniei. Dar propunerile pentru care Clemenceau a luptat în martie și aprilie 1919 au fost mult mai aproape de cele din Quai d’Orsay. Scopul său principal a fost de a proteja Franța de o viitoare invazie germană, înconjurând Germania la est (Polonia), precum și la vest cu entități puternic antigermane. Un obiectiv secundar a fost de a cere Germaniei să plătească despăgubiri pentru costul integral al războiului – o sumă enormă, incluzând chiar și costul pensiilor militare.

Indiscutabil, publicul francez a susținut cu înverșunare adoptarea unor măsuri dure față de Germania. Chiar și Marcel Proust, căruia „nu i-a plăcut sau aprobat niciodată războiul din 1914, deși a vrut ca Franța să-l câștige”, i-a scris doamnei Straus că „până și eu, care sunt susținător al păcii, deoarece mă aflu în imposibilitatea de a suporta suferința oamenilor, cred că în cazul în care victoria totală și o pace grea au fost ceea ce ne-am dorit, ar fi fost mai bine să luptăm pentru o pace încă mai grea”<sup>18</sup>. Războiul a distrus Franța: s-a estimat că aproape 3 250 000 de hectare au fost reduse la deșert, minele ei au fost inundate, producția ei de cărbune s-a redus drastic și alte industrii, precum și porțiuni majore ale sistemului de transport au fost, practic, distruse<sup>19</sup>. Guvernul francez a finanțat războiul cu împrumuturi enorme și a recurs la emiterea banilor de hârtie. În plus, avea acum sarcina de a sprijini orfani, văduve și răniți. Dar să crească impozitele? Nu, opinia franceză a susținut într-un cor răsunător că Germania ar trebui să plătească. În plus, francezii – având în vedere suferința disproporționată pe care ei

și țara lor o avuseseră de îndurat – au crezut cu tărie că Marea Britanie și SUA ar trebui să prescrie o mare parte, dacă nu toate datoriile Franței.

Din păcate, reparațiile la scara imaginată de francezii erau imposibile din punct de vedere economic: Germania era acum ruinată și deloc în măsură să plătească astfel de sume astronomice. În plus, americanii și britanicii nu au fost deloc entuziasmați să prescrie datoriile de război. În martie au încetat susținerea francului, care s-a prăbușit imediat, provocând haos economic. Francezii au considerat poziția aliaților lor egoistă, în timp ce americanii și britanicii au considerat poziția lor ca neviabilă comercial și chiar imorală.

În cele din urmă, tratatul a trebuit să se limiteze la solicitarea Germaniei de a plăti o sumă intermediară mult mai mică, suma totală urmând să fie stabilită cândva în viitor<sup>20</sup>. În lipsa reparațiilor complete, tratatul a obligat Germania să-și recunoască responsabilitatea de a fi inițiat războiul – celebra sau infama clauză a vinovăției de război. În absența plății integrale a reparațiilor, tratatul îi forța pe germani să-și recunoască răspunderea pentru costul total al războiului. Vinovăția și condamnarea au fost, cu toate acestea, monede neatrăgătoare, care au oferit aliaților, în special francezilor, doar un remediu temporar, în timp, acumulându-se resentimente tot mai amare față de germani.

În pofida protestelor, francezii au fost nevoiți să accepte, în cele din urmă, o creștere a impozitelor (atât pe venit, cât și a impozitării indirecte), iar acest lucru, împreună cu politica bugetară mai strictă au dus, în termen de câțiva ani, la scăderea semnificativă a deficitului țării<sup>21</sup>. Dar, între timp, viața a fost grea.

Exceptând, desigur, străinii, în special americani, care la acest moment se bucurau de Paris.



Printre acei americani care au petrecut minunat în timpul discuțiilor de pace s-a aflat dinamica, nestăvilita Elsa Maxwell. La acel moment, Maxwell fusese atrasă de Paris, care a fermecat-o. Ea a scris mai târziu că a fost „difícil să descrie atmosfera antrenantă din Paris în timpul negocierilor de pace. Fiecare zi era efervescentă ca o vacanță”. Înzestrată cu un entuziasm și o energie de neclintit, ea și-a găsit în curând menirea în deservirea celor bogați și cu relații, mai ales că numărul de petreceri și de distracții a escaladat într-un oraș plin de delegați importanți și de personalul

lor. Ea a început ajutând la planificarea petrecerilor, alegând invitații „și, în general, asigurând buna derulare odată petrecerile începute”<sup>22</sup>. Deosebit de pricepută la întreținerea unei bune atmosfere de petrecere, în curând, capacitatea ei de a transforma recepții sumbre în reale triumfuri a condus la organizarea propriilor petreceri – ocazii strălucitoare și amuzante în care ea însăși a jucat de multe ori și a cântat melodii scrise pentru ea de talentatul său prieten, Cole Porter.

Cum a reușit să se descurce? La urma urmei, nu avea un capital propriu („La vremea aceea”, avea ea să scrie mai târziu, „nu îmi puteam permite nici să organizez un ceai într-o cabină telefonică”). Însă avea prieteni bogați și sus-puși și, așa cum avea să se dovedească, acești prieteni aveau nevoie de ea. „Cei mai mulți oameni bogați sunt cei mai săraci oameni pe care îi cunosc”, a observat ea. „Le-am oferit ocazia de a lega prietenii și o bună-dispoziție, i-am scăpat de plictiseala budoarelor căpușite în catifea.”<sup>23</sup>

Un alt adept al divertismentului pentru cei bogați și blazați a fost contele Etienne de Beaumont, bogatul aristocrat francez, care a găsit în finanțarea artei avangardiste propria scăpare de la blazare și a organizat petreceri grandioase și baluri costumate pentru membrii societății pariziene de elită și pentru cei din lumea artistică. În timpul războiului, Beaumont și-a servit țara prin crearea și finanțarea unui serviciu privat de ambulanță. Acest lucru nu a fost deloc o operație ușoară: în primii ani războiului, el (și, pentru un timp, soția lui) a dus unitățile sanitare mobile în preajma numeroaselor tranșee din prima linie a frontului, aducând cu el o gașcă de parizieni, altfel scutiți de serviciul militar, printre care Jean Cocteau (care a apărut la datorie purtând o uniformă impecabilă creată de Paul Poiret).

După război, Beaumont și-a orientat talentul către divertismentul destinat elitei din Paris, inclusiv în sfera spectacolelor sau artelor vizuale de prim rang. Cu ocazia primului bal Beaumont de după război, organizatorul și-a invitat oaspeții să vină îmbrăcați într-un mod periculos de extravagant, lăsând expusă acea parte a corpului pe care o considerau cea mai interesantă. Cecil Beaton, încă student la acea vreme, dar care avea să câștige în timp accesul la extravagantele marca Beaumont, ca fotograf de modă și designer de teatru, s-a întrebat mai târziu dacă această idee nu a fost mai degrabă plictisitoare, deoarece „chiar pentru societatea în cauză, tema a oferit posibilități destul de limitate”<sup>24</sup>.

Duritatea de care dădea dovadă Beaumont în excluderea celor care, în opinia sa, nu se calificau, a fost simțită pe pielea ei de Coco Chanel, care, deși l-a sfătuit



în materie de decorațiuni pentru balul din primăvara anului următor, nu a primit invitația pentru respectivul eveniment, deoarece Beaumont o considera o simplă comerciantă. La acea dată Chanel era deja o figură importantă în lumea modei de la Paris. De asemenea, ea era prietenă cu Misia Natanson Edwards, sponsor al lui Serghei Diaghilev și al Ballets russes, care, în stilul propriu, a fost la fel de puternică, încăpățânată și bogată ca Beaumont. Misia a luat excluderea lui Chanel drept o insultă personală – în fond, „ea era prietena mea” – și a decis să boicoteze balul Beaumont. În loc să participe la bal, ea și Chanel, alături de Picasso și viitorul soț al Misiei, pictorul José-Maria Sert, s-au amuzat stând cu șoferii în fața conacului Beaumont și urmărind sosirea invitaților. Misia nu a menționat în memoriile sale dacă au șicanat sau perturbat în vreun fel intrarea oaspeților, dar a părut destul de mulțumită de mica ei escapadă. „Rareori”, scria ea mai târziu, „m-am distrat așa de bine.”<sup>25</sup>



Paul Poiret era în expectativă. Înainte de război, el urcase pe culmile modei de la Paris – în propriile cuvinte, era regele necontestat al modei. Nu numai că a dat tonul în materie de stil pentru hainele și accesoriile pentru femei, dar, de asemenea, a fabricat și comercializat parfumuri proprii (produse de casa Les Parfums de Rosine) și produse cosmetice conexe. În 1914, devenise o autoritate în domeniul designului interior, realizând mobilier, covoare și articole din sticlă și semnând unele dintre primele acorduri de licență care i-au permis să ajungă pe profitabila piață americană. Dar războiul i-a închis, practic, afacerile pe scară largă și, după ani lungi de proiectare de uniforme pentru soldații francezi, s-a întors încercând să-și revitalizeze afacerile. După ce a petrecut câteva săptămâni de refacere în Maroc, Poiret a luat cu asalt baricadele Parisului, luându-și în serios rolul de extraordinar organizator de petreceri (și, prin extensie, liderul modei), cu un splendid chef după armistițiu. Ulterior, a planificat și o vară de serbări destinate să-i asigure poziția împotriva tuturor nou-veniților. La acea dată, Poiret devenise un colecționar de artă modernă, mulți autori ai lucrărilor colecționate fiind prieteni care au colaborat cu el pe teme de modă și alte proiecte. Cea mai productivă colaborare a fost cu Raoul Dufy, care a creat țesături pentru colecția de vară 1920 a lui Poiret și a contribuit la crearea fabulosului Teatrului Oasis al lui Poiret în verile 1919 și 1920.

Teatrul a fost încă o fantezie pe care Poirot a adus-o la viață. Iubind grădina reședinței sale, în apropiere de Champs-Élysées, s-a întrebat cum ar putea-o împărtăși cu alți parizieni, completată de „distracțiile subtile și rafinate, care ar atrage elita societății”<sup>26</sup>.

Principalul obstacol, a fost, desigur ploaia. Dar cum să acopere o grădină binecuvântată cu arbori mari? Gabriel Voisin, producătorul de aeronave devenit producător de automobile, prieten al lui Poirot, a avut o idee: de ce să nu construiască un soi de dom făcut din țesătura pentru dirijabile? Această cupolă sau copertină avea să fie de două ori mai mare și se întindea peste grădină, adăpostind-o complet. În fiecare seară, un motor special ar umple acest dom cu aer comprimat, determinându-l să se umfle și să formeze un acoperiș. După cum s-a dovedit, ideea lui Voisin a fost genială: acest tip de acoperiș „nu avea nicio greutate și era ușor să fie ridicat pe un placaj”, a scris Poirot mai târziu, „și plasat mai sus de grădină la o astfel de înălțime încât a permis vederea asupra copacilor”<sup>27</sup>.

Acesta fost un început strălucit pentru ceva ce, din păcate, urma să se transforme într-un dezastru financiar. Ideile lui Poirot legate de modalitățile de a distra elita societății nu păreau să rezoneze cu ceea ce căuta elita postbelică. El își imaginase publicul relaxându-se într-un mod plăcut în fotoliile viu colorate, ascultând alene „piesele alese”, prezentate de Poirot. Acestea au inclus „farse de o calitate excepțională și curios de interesante”, repunerea în scenă a unui concert dintr-o cafenea pariziană, cu artiștii care au jucat toate starurile celebre și cântecele din ultimii 50 de ani, și o serie de serbări tematice. Una dintre favoritele lui Poirot a fost Sărbătoarea noilor îmbogățiți, la care toate femeile trebuiau să vină îmbrăcate în auriu sau argintiu. Ludovici de aur au fost „aruncați din abundență pe mese”, s-au servit stridii care conțineau coliere de perle, în timp ce „o ploaie de aur și focuri de artificii au inundat întreaga scenă”. A fost un spectacol genial și, cum spunea Poirot, „în mod normal, oaspeții nu se puteau rupe de aceste farmece”. Dar, în cele din urmă, a trebuit să recunoască: „Oasis a fost un fiasco”, în care a pierdut o jumătate de milion de franci<sup>28</sup>.

„A fost vina mea”, a admis el. „Eu ar fi trebuit să știu că la acel moment al anului nu erau suficienți parizieni pentru a face o astfel de afacere să prospere. În ceea ce privește străinii, care în lunile iulie și august constituie clientela de la Paris, ei nu puteau înțelege farmecul relansărilor cărora m-am dedicat.” Deși o parte a publicului (francezii) a stat să aplaude la sfârșitul unei interpretări emoționante „americani au ieșit... în grabă, să

se întoarce în palatele lor cosmopolite sau să dea din picioare în locuri de dans la modă”. Practic, spre dezamăgirea lui Poirer, Oasis a fost considerat de modă veche.

„Mi-a lăsat un gust amar!!!”, a conchis el<sup>29</sup>.



În memoriile sale, portretistul Jacques-Emile Blanche nu a avut de spus prea multe cuvinte alese despre aflulul de doritori bogai de distracii, care descindeau în Oraulul luminilor. „Mulimea cosmopolită, care, timp de patru ani și jumătate, a fost izgonită din luxul Parisului, roia deja înapoi”, scria el indignat. Dar acum era chiar mai rău – o nouă mulime, al cărei bilet de intrare îl reprezenta averea. Blanche era un snob, dar a punctat bine. Acei *nouveaux riches*, care luau acum cu asalt Hotelul Ritz și rue de la Paix nu ar fi fost bine-veniți în casele din Parisul antibelic. Proust a avut deplină dreptate în epitaful lui pentru această societate de dinainte de război, care, în propriile cuvinte: „dispăruse atunci și acum era dispărută pentru totdeauna”<sup>30</sup>.

Cu toate acestea, Proust a pictat în cuvinte cu o pensulă mai delicată decât a făcut-o Blanche, care a fost profund jignit de ceea ce a văzut. Blanche a fost ofensat în special de întoarcerea celor care fuseseră de partea Germaniei. Olga de Meyer, de exemplu, posibil fiica naturală a lui Edward al VII-lea al Angliei, căsătorită cu baronul Adolph de Meyer, a reapărut fără remușcări, gata să fie „regina modei”. Blanche o pictase pe încântătoarea Olga pe când era o tânără fată, dar nu era impresionat de femeia care devenise. El nu dezaproba multiplele aventuri ale Olgăi, inclusiv una de lungă durată cu prințesa Edmond de Polignac (fostă Winnaretta Singer); ceea ce l-a îngrozit a fost sprijinul ei avid pentru Germania și împărat, pe care i l-a comunicat cu tărie lui Blanche prin scrisorile din America, unde ea și soțul ei s-au ascuns în timpul războiului. „Ea ura democrația”, a scris Blanche. Dar, din moment ce Germania pierduse războiul, iar „plăcerile și luxul au fost cu precădere atributele Franței victorioase”, ea revenise acum la Paris, după ce și-a schimbat numele (în Mahra), nu și opiniile. „Parisul este singurul loc potrivit în care să trăiesc, dragă”, i-a spus ea lui Blanche, când s-au întâlnit din nou după armistițiu<sup>31</sup>.



Mână în mână cu întoarcerea celor care urau democrația a fost mișcarea politică franceză de dreapta, Action française\* și cotidianul său, *Action française*, care

\* Mișcare politică de extremă dreapta înființată de Maurice Pujo și Henri Vaugois în 1899 ca reacție naționalistă împotriva intervențiilor intelectualilor în numele lui Alfred Dreyfus (n. trad.).

până la sfârșitul războiului a fost înfloritoare. Atât mișcarea, cât și ziarul său au fost promonarhiști și simpatizanți catolici, dar în timpul războiului, datorită naționalismului său zgomotos, mișcarea a câștigat adepți care aveau puncte de vedere diferite. Ioana d' Arc a fost eroina de la Action française, iar în fiecare an în luna mai susținătorii săi se adunau în jurul statuii ei aurite, din place des Pyramides, să o onoreze.

Luna mai a fost, de asemenea, o perioadă propice pentru demonstrații de la celălalt capăt al spectrului politic, când, socialiști și membri ai Confédération générale du travail (Confederația Generală a Muncii) au participat la demonstrații de stradă pe 1 Mai pentru a protesta față de situația dificilă a muncitorilor, prinși între prețurile în creștere și a salariile stagnante.

În întregul Paris s-a manifestat teama că bolșevismul se va răspândi, mai ales atunci când unele demonstrații au devenit violente. Dar, cu toate că tulburările sociale și apartenența la Partidul Socialist și CGT au crescut în lunile următoare armistițiului, nu a avut loc nicio grevă generală.

Protejat de aceste erupții ale nemulțumirii sociale, Proust a fost totuși chinuit sub o altă formă de angoasa că sfârșitul îi era mai aproape.

Potrivit menajerei sale devotate, Céleste Albaret, moartea „a început pentru el odată cu plecarea noastră din boulevard Haussmann”<sup>32</sup>. Mutarea îl ucisese, declara el oricui îl asculta. „Sunt îngrozitor de bolnav, pe moarte”, a asigurat-o pe Anna de Noailles<sup>33</sup>. Numai necesitatea de a-și finaliza cartea l-a ținut în viață.

Prin contrast, Sarah Bernhardt, în al 75-lea an de viață și cu un picior parțial amputat, făcea tot posibilul să se țină cât mai departe de mormânt. Revenise în Franța dintr-un alt turneu american de lungă durată, solicitant (ultimul, așa cum s-a dovedit a fi), și avea planuri mari. Decesele prietenilor ei dragi, dramaturgul Edmond Rostand și pictorul Georges Clairin, i-au pricinuit tristețe, dar a rezistat, continuând să cheltuiască bani și energie cu extravaganta și făcând lecturi pline de dramatism din Victor Hugo și Rostand în toată Franța.

Picasso și soția sa planificaseră să își petreacă vara pe Marea Mediterană, după o primăvară târzie dificilă la Londra cu Diaghilev, care pregătise prima sa stagiune de balet de după război, inclusiv premiera la Londra a lui *Parade* și premiera mondială a baletului *Le Tricorne*, acesta din urmă cu muzică de Manuel de Falla, costume și scenografie de Picasso, cu coregrafie pentru ambele spectacole de balet de Massine (care a și dansat rolul principal al lui Miller). Picasso a amânat și nu a sosit la Londra decât în ultimul minut, fapt care a adăugat tensiune suplimentară în timpul repetițiilor

lui Diaghilev. Cu toate acestea, ambele baletе au fost bine primite, în special *Le Tricorne*. A urmat apoi premiera de la Paris, din următoarea stagiune de iarnă, iar Diaghilev trăgea speranța că parizienii vor ceda ritmurilor unui balet spaniol cu același entuziasm cu care salutaseră exotismul baletelor sale orientale antebelice.



La 4 mai, Clemenceau a prezentat tratatul de pace cabinetului său, care l-a aprobat în unanimitate. Trei zile mai târziu, clauzele aliaților au fost arătate reprezentanților Germaniei. La 28 iunie, după ce inițial respinsese clauzele, Germania a semnat Tratatul de la Versailles, în grandioasa Sală a Oglinzilor, același loc în care, în 1871, Bismarck parafase înfrângerea zdrobitoare a francezilor prin crearea oficială a Imperiului German. Harold Nicolson, care a asistat la evenimentul din 1919, a luat act de grandiozitatea și măreția momentului și de contrastul făcut de cei doi delegați germani cu un aspect foarte comun: „izolați și jalnici... de o paloare cadaverică”. A fost, a conchis Nicolson, „extrem de dureros”<sup>34</sup>.

Pentru Clemenceau însă, această ocazie a fost profund emoționantă. Felicitat de un vechi prieten în timp ce trecea pe culoar, bătrânul a spus pur și simplu: „*Oui, c'est une belle journée*” („Da, este o zi frumoasă”). Nicolson a observat că „avea lacrimi în ochii încețoșați”<sup>35</sup>.

Clemenceau a trebuit să apere tratatul în toamna următoare în Parlamentul Franței, lucru pe care l-a făcut cu deosebită elocvență. Cu toate acestea, din moment ce Parlamentul (la insistența lui Clemenceau) putea să voteze numai pentru sau împotriva întregului tratat, mai degrabă decât clauză cu clauză, rezultatul nu a fost niciodată pus la îndoială. Premierul, susținut cu înverșunare de opinia publică, a fost omul zilei.

Practic, sărbătorirea victoriei Franței în acel 14 iulie a fost lipsită de orice umbră de ezitare sau îndoială. Helen Pearl Adam afirma: „Cinci ani de război, de pierdere, de rezistență, de greutăți, de crize politice, dezgustătoare când erau mici și neliniștitoare când erau mari... mai presus de toate, de așteptare a scrisorilor și rugându-ne să nu fie telegrame – au fost toți dați uitării”. Printr-o decizie neobișnuită, dar foarte potrivită, un grup de soldați răniți a condus parada. Și astfel, în loc de obișnuința cai mergând la trap și de uniforme strălucitoare, primii care au ajuns pe Champs-Élysées de la Arcul de Triumf erau „oameni pe targă, bărbați în cărje, bărbați orbi, bărbați cu un singur braț”<sup>36</sup>. Au fost urmași de mareașali și generali și de armate cu trâmbițele și pancartele lor.

Având în vedere multe calități admirabile ale paradei, a fost regretabil faptul că opera de artă menită să comemoreze soldații căzuți în război cu ocazia sărbătorii victoriei a avut un sfârșit nefericit. Privilegiul de a crea un monument în memoria celor căzuți în război a revenit următorilor trei: pictorul André Mare, arhitectul Louis Süe și pictorul Gustave Jaulmes, toți trei foști membri ai unităților de camuflaj de pe front în timpul războiului. Creația lor, un cenotaf (monument funerar) aurit imens, se înălța sub forma unui catafalc gigantic cu laturile decorate cu Victorii înaripate, fiecare susținute de o pereche de aripi reale ale unor avioane de război franceze. Acesta a fost un proiect mamut<sup>37</sup> și a fost fără îndoială menit să fie patriotic, dar criticii l-au luat în derâdere, numindu-l artă germană sau „nemțească”. Mare era cunoscut pentru stilul său cubist – într-adevăr, el pictase pe piesele de artilerie franceze desene cubiste pe când fusese grav rănit pe front – și *l'affaire du cénotaphe* a fost percepută imediat de către susținătorii lui Mare ca un atac al tradiționaliștilor la cubism.

Cu toate acestea, mai degrabă decât o expresie a cubismului, designerii cenotafului au realizat ceea ce în curând se va numi Art Deco, un stil către care Mare și Süe vor deschide calea. Numele conta însă prea puțin; publicul nu era pregătit pentru creația lui Mare și a prietenilor săi (orice ar fi fost acel lucru), iar cenotaful a fost condamnat. Răspunzând protestelor publice, Clemenceau a pus să fie demolat<sup>38</sup>.

Abia în anul următor Franța își va comemora morții la Mormântul soldatului necunoscut de la Arcul de Triumf. Prin acest gest de onoare și aducere aminte, francezii aproape au reușit să lase în urmă emoțiile brute ale războiului. Totuși, în pofida acestui pas spre vindecare, încă existau prea mulți răniți, prea multe locuri goale la masă și prea multe care dispăruseră din viață, așa cum fusese ea odată, ca să poată fi vreodată uitate.



## *Un nou început* (1919-1920)

*S*pre încântarea lui Marie Curie, iubita ei Polonie se număra printre țările a căror suveranitate primise binecuvântarea conferinței de pace. După conferință, elevii și chiar cei mai bătrâni au avut dintr-odată de învățat o nouă geografie și noi frontiere: Polonia, Cehoslovacia și Iugoslavia (la început numită Regatul sârbilor, croaților și slovenilor); Finlanda, Letonia, Lituania și Estonia; o redistribuire a coloniilor germane printre învingători; și, în general, o apropiere fără discernământ a unor pământuri și țări pe tot globul, mai ales în Orientul Mijlociu.

Dar pacea nu adusese liniște. Timpuri tulburi stârneau frică – și toate celelalte plăgi care o însoțesc: furie, ură și cruzime. În timp ce la est și la vest bolșevicii se luptau cu antibolșevicii, Benito Mussolini punea bazele primei organizații fasciste, la Milano. În Franța, Action française, mișcare de dreapta, continua să se dezvolte, alimentată, din afară, de teama bolșevicilor ruși și, din interior, de teama muncitorilor. Léon Daudet părea să vorbească serios când, într-o seară, la cină, i-a spus abatelui Mugnier că celălalt conducător al Action française, Charles Maurras, îi semăna lui Napoleon Bonaparte „și ar fi fost un președinte perfect pentru republică”<sup>1</sup>. Un președinte sau un dictator? Unora nici nu le-ar fi păsat.

Poetul Paul Valéry, întrerupând o tăcere de aproape 20 de ani, scria în luna august a acelui an în *Nouvelle Revue française* că două pericole amenințau constant mintea: ordinea (gândirea și rațiunea) și dezordinea (acea multitudine a punctelor de vedere numită modernism)<sup>2</sup>. Valéry era conștient de pericolele care zăceau în ambele

abordări, dar într-o lume care părea uneori să-și fi pierdut direcția, pericolele compensării dezordinii prin ordine vor deveni din ce în ce mai evidente. Pentru francezi, în luna noiembrie a acelui an, bolșevicii reprezentau o sursă de dezordine foarte amenințătoare. Ca răspuns la avertismentele în privința pericolului bolșevic, francezii au votat pentru cea mai de dreapta Cameră pe care o avuseseră de la 1870<sup>3</sup>. Deși fusese republican radical în tinerețe, Clemenceau evoluase cu timpul spre dreapta și era acum foarte popular. A făcut însă greșeala de a lăsa să transpire faptul că, dacă va fi ales președinte al republicii, va avea grijă să se folosească mult mai bine de putere decât o făcuseră președinții anteriori. Odată acest zvon pus în mișcare, inamicii săi (care își purtaseră jalba la romano-catolici, care îl urau pe Clemenceau din cauza atitudinii sale puternic anticlericale) au găsit pretextul pentru a emite acuzația că, în secret, acesta țintea spre o dictatură. Ca și cum asta nu era de ajuns, la sfârșitul acelui an Clemenceau a fost auzit recomandând un program de austeritate financiară bazat pe mai mult decât un simplu sistem de taxe, ceea ce semnala o creștere a nivelului de taxare a veniturilor<sup>4</sup>.

În ianuarie, Adunarea națională, răspunzând campaniei subversive duse împotriva lui Clemenceau, a ales pe altcineva președinte al republicii<sup>5</sup>. Clemenceau și-a înaintat imediat demisia – a lui și a cabinetului. Cea mai mare parte a membrilor noului guvern aveau legături cu lumea afacerilor și – acum eliberați de orice amenințare din partea aripii politice stângi, mult slăbite – ei au început să conducă țara după voie. Ultimele remarci ale lui Clemenceau către cabinetul său au fost: „Sărmana Franță. Greșelile deja au început”<sup>6</sup>.



Într-o dimineață de luni, în noiembrie 1919, Sylvia Beach și-a deschis ușile noii ei librării de pe rue Dupuytren. Se numea Shakespeare and Company și avea să schimbe viața unui important grup de scriitori anglo-americani care trăiau la Paris, precum și pe cele ale generațiilor viitoare de cititori.

Sylvia vizitase pentru prima dată Parisul la începutul secolului, însoțită de părinți și de cele două surori ale sale. Fiica unui pastor prezbiterian cu legături sus-puse, venise pentru că tatăl ei urma să officieze timp de trei ani la Biserica americană din Paris. Mama ei, care adora arta, muzica și orice era franțuzesc, era încântată, iar



toți membrii familiei au devenit imediat francofili entuziaști. Sylvia, pe atunci numită Nancy (avea să-și schimbe numele mai târziu) avea 14 ani la momentul respectiv și era impresionabilă. Parisul a impresionat-o, la fel și Franța, pe care a ajuns să o cunoască prin intermediul unor prieteni de familie înstăriți care aveau un castel în Touraine. După întoarcerea în SUA, atunci când reverendul a fost rechemat ca să ocupe o parohie la Princeton, New Jersey, familia Beach a continuat să viziteze Franța. „Aveam o pasiune pentru Franța”, își va aminti Sylvia mai târziu<sup>7</sup>.

Avea, de asemenea, o pasiune pentru cărți. Pentru că fusese plăpândă de mică, părinții o ținuseră acasă și primise puțină educație formală. Se îndreptase, în schimb, spre cărți și avusese norocul de a găsi biblioteci bine aprovizionate la ea acasă și prin casele prietenilor, din care să se înfrupte. Poezie, filosofie, limbi străine, istorie – toate umpleau o minte nerăbdătoare să exploreze ținuturi imaginare și să învețe. În plus, a studiat limbile străine și vioara. De asemenea, Sylvia a călătorit cu o prietenă timp de un an în Italia și și-a petrecut primii ani de război în Spania, cu mama ei. Era o viață confortabilă, dar Sylvia voia cu disperare să își pună propria amprentă pe lume. Deja în timpul primei călătorii la Paris a început să urască și să se împotrivescă restricțiilor pe care părinții ei i le impuneau ca să o protejeze. „Părea că orice-aș fi făcut, nu mă puteam niciodată apropia de centrul viu al Parisului”<sup>8</sup>, scria ea mai târziu. Părinții se temeau din cauza sănătății ei, precum și a așa-ziselor sensibilități feminine. În același timp, tatăl ei se mândrea cu încăpățânarea celor trei fiice ale sale de a fi independente – încăpățânare care a făcut ca, la apogeul războiului, una dintre ele (Holly) să lucreze cu Crucea Roșie în Franța, iar alta (Cyprian, inițial numită Eleanor) să studieze canto și să lucreze în industria filmului la Paris, unde i se va alătura și Sylvia.

Deși se prezenta ca fiind de profesie *journaliste littéraire*, Sylvia s-a dus la Paris ca să studieze poezie franceză și ca să scape de acasă, unde mariajul părinților ei se dezintegra. De Paști, în 1918, în timpul slujbei din Vinerea Mare, Biserica Saint-Gervais a fost bombardată și 86 de credincioși au murit, iar alții au fost răniți – ceea ce a făcut-o pe Sylvia să se alăture prompt efortului de război, astfel că a petrecut două luni istovitoare la recoltat, pe câmpurile din Touraine, pentru ca bărbații să meargă la luptă. Spre marea ei încântare și spre surpriza părinților, sănătatea ei era mai bună ca niciodată.

A început, de asemenea, să viseze la deschiderea unei librării, una care ar fi ținut „cărți engleze și americane bune, precum și o provizie de cărți franțuzești sau din alte

țări”<sup>9</sup>. Mama ei nu a fost de acord cu ideea și a început să le preseze, pe ea și pe surorile ei, să se întoarcă acasă. Căsătoria părinților devenise insuportabilă și, la porunca mamei, Cyprian își va sacrifica într-un final cariera în film, de-abia începută, și se va întoarce acasă. Silvia s-a hotărât să păstreze distanța.

Deja o cunoscuse pe cea care va deveni partenera ei de viață – o conviețuire bogată și plină de satisfacții, care contrasta puternic cu mariajul mohorât al bătrânilor Beach. Adrienne și Sylvia s-au întâlnit când Sylvia a intrat în librăria și în același timp biblioteca lui Adrienne de pe rue de l’Odéon (care se va numi, nu după multă vreme, Maison des amis des livres), căutând o anumită revistă. Adrienne a întâmpinat-o cu căldură și, după ce vântul a purtat pălăria Sylviei până în stradă, au râs și s-au așezat la o lungă discuție. Au vorbit despre cărți și autori francezi și americani, precum și despre Paris și despre acel subiect foarte important – mâncarea. În buburiturile tunurilor germane, care se auzeau trăgând din ce în ce mai aproape, Sylvia s-a întors iar și iar în această librărie micuță, unde autori francezi, inclusiv Valéry și Gide, „apăreau întotdeauna din senin – unii venind direct de pe front și în uniformă – ca să intre în discuții aprinse [cu Monnier]”<sup>10</sup>.

La sfârșitul războiului, Sylvia s-a alăturat surorii ei Holly la Belgrad, la Crucea Roșie americană, ca să distribuie provizii „vitejilor sârbi” care sufereau din cauza devastării complete a țării lor în urma luptelor<sup>11</sup>. Prin iulie 1919 s-a întors la Paris, feministă declarată („dominația bărbaților, pe care am resimțit-o acut la Crucea Roșie, a făcut o din mine o feministă desăvârșită”)<sup>12</sup>, socialistă și opozantă a războiului. Visa însă, în continuare, să deschidă o librărie, poate la New York sau la Londra, deși amândouă păreau prea scumpe și nu foarte receptive la literatura franceză pe care plănuia să se axeze. În orice caz, deja se hotărâse că vrea să rămână la Paris și acordul subit al mamei ei de a-și investi economiile în această întreprindere a determinat-o pe Sylvia să opteze pentru Paris, mai ales că deprecierea francului făcuse chiriile și costul vieții, în general, mult mai accesibile. Plănuia să adune și să dea cu împrumut cărți în limba engleză, scrise de autori englezi și americani, ca să poată veni ca o completare la librăria franceză a lui Adrienne, și a deschis o librărie micuță într-o fostă spălătorie de pe rue Dupuytren, la numărul 8, o străduță din Cartierul latin, de lângă rue de l’Odéon (faimoasa casă de pe rue de l’Odéon numărul 12 va veni mai târziu). Cât despre locuință, și-a aranjat un pat de campanie în camera din spate.

După patru luni de muncă asiduă, a deschis Shakespeare and Company luni, 17 noiembrie 1919. „Oare are să vină cineva?”, s-a întrebat ea. Nu avea niciun motiv de îngrijorare. De-abia ridicase obloanele magazinașului, că primii prieteni au și început să sosească. „Din acel moment”, va scrie ea mai târziu, „nu mi-au mai lăsat nicio clipă de singurătate timp de 20 de ani.”<sup>13</sup>



Georges Clemenceau își va aminti mai târziu că bunul său prieten, Claude Monet, „se îndoia uneori de mâna sa, dar niciodată de ochi”<sup>14</sup>. Și totuși, ce era de făcut când vederea lui Monet se deteriora rapid? Nenumăratele ore pe care Monet le petrecuse lângă lacul său cu nuferi de la Giverny îi înrăutățiseră vederea și așa în curs de degradare. Încercase să își protejeze ochii de lumina reflectată de lac, pictând sub o umbrelă, dar asta nu a ajutat prea mult. În noiembrie, Clemenceau – care studiasse medicina – i-a recomandat cu tărie o operație, dar Monet a refuzat. Se temea că „o operație ar putea fi fatală, că odată ce ochiul bolnav ar fi suprimat, celălalt l-ar urma și el”<sup>15</sup>.

Bătrânețea nu-i ierta pe pictorii impresioniști originali. Morisot, Sisley, Pissarro și Cézanne muriseră cu mulți ani în urmă, iar Degas a murit în septembrie 1917. Monet se apropia de 80 de ani și Pierre-Auguste Renoir era suferind de ani. Totuși vestea morții lui Renoir, pe 3 decembrie 1919, a constituit un șoc. „Îți poți imagina cât de dureroasă mi s-a părut pierderea lui Renoir”, a scris Monet unui prieten. „Cu el se duce o parte din viața mea.” Contemplându-și mortalitatea, adăuga: „e greu să fii singur”<sup>16</sup>.

Clemenceau, care se pregătea să plece într-o serie de călătorii în Egipt și în Orientul Îndepărtat, îl vizita regulat pe Monet ca să-l încurajeze, dar Monet rămânea abătut. „De ceva vreme mă aflu într-o stare de cruntă disperare”, îi scria el bunului său prieten, criticul de artă Gustave Geffroy. „Mă dezgustă tot ce am făcut. Pe zi ce trece mi se duce vederea și îmi dau seama că aici se sfârșește și ultima speranță de a mă recupera.”<sup>17</sup>

Dar nu contează câtă tristețe aduce o moarte, tinerii sunt mereu pregătiți să treacă peste. După moartea lui Renoir, cei trei fii ai săi – Pierre, Jean și Claude – și-au împărțit picturile tatălui lor și alte posesiuni. Era o comoară bogată și nu au fost dispute. La sfârșit, Pierre-Auguste și-a lăsat toți fiii independenți din punct de vedere financiar pe viață, permițându-le astfel să trăiască așa cum își doreau. Asta însemna că fiul cel mare, Pierre, și-a putut relua cariera de actor, în pofida unei răni de război

serioase. Fiul mijlociu, Jean, și cel mai tânăr, Claude, nu știau exact ce vor să facă în viață. Tatăl lor, care nu avea mare încredere în preocupările intelectuale, voise ca fiii săi să lucreze cu mâinile. Prin urmare, Jean Renoir și-a făcut un atelier de ceramică la Les Collettes, ferma luminoasă cu livadă de măslini a familiei, de pe coasta Mediteranei, lângă Nisa.

Renoir *père* detestase întotdeauna frigul iernii și iubise, în schimb, Les Collettes, care îl inspirase să-și continue pictura, în pofida artritei care îi paraliza mâinile și, cu timpul, și picioarele. Datorită căldurii de acolo, mai ales, a putut el să picteze până în ziua în care a murit. Henri Matisse, care locuia și el lângă Nisa, vizita regulat ferma pe tot parcursul lui 1919 și îl durea să-l vadă pe Renoir pictând cu „sărmana-i, strâmbă, deformată, însângărată labă”. Dar Renoir era netulburat. „Durerea trece, Matisse”, i-a spus el mai tânărului său coleg, „dar frumusețea rămâne.”<sup>18</sup>

Jean Renoir era la fel de încântat de Les Collettes pe cât fusese și tatăl său. Încântat era și de ultimul model al tatălui său, o frumusețe roșcată pe nume Andrée Heuschling, căreia i se spunea Dédée. La câteva săptămâni după moartea bătrânului Renoir, Jean și Dédée s-au căsătorit, dar au continuat să rămână o vreme în atmosfera idilică de la Les Collettes, unde nu trebuiau să-și câștige existența și unde realitățile aspre, precum deprecierea francului și amintirile din război, nu-i puteau atinge.

Jean însuși povestește că a fost un „copil răsfățat”, crescut între „zidurile protectoare” ale vieții de familie, care erau „capitonate la interior”. Tablourile tatălui său, care acopereau pereții variatelor apartamente în care a locuit familia, constituiau „o parte esențială a decorului miciei sale vieți”. A crescut în Montmartre, dar și în Burgundia și sudul Franței, periplu dictat de Renoir senior, mereu în căutarea unor „noi calități ale luminii”<sup>19</sup>. În pofida acestei existențe seminomade, mica lume a lui Jean era confortabilă și sigură. A devenit și mai plăcută în momentul când a ajuns la adolescență și în primii ani ai tinereții. Fusese binecuvântat cu o dispoziție bonomă, suficienți bani, mulți prieteni și o poziție confortabilă de fiu al unuia dintre cei mai mari pictori în viață. Indiferent la probleme mai serioase, interesele sale majore erau caii, mașinile și femeile.

Această existență lipsită de griji s-a dezintegrat odată cu venirea războiului. Mult după aceea, Jean Renoir își va aminti cum Marele Război „a împărțit cronica timpului nostru în două etape – înainte și după 1914”<sup>20</sup>. Războiul nu a fost ușor nici pentru

el, nici pentru fratele său mai mare, Pierre, amândoi luptând în tranșee. După ce un glonț german i-a zdrobit brațul lui Pierre, un chirurg celebru a încercat să-i refacă parțial osul prin grefe osoase, dar operația nu a fost un succes. Pierre și-a continuat cariera de actor, dar a fost nevoit, de atunci înainte, să folosească o proteză care să îi susțină brațul și să învețe să evite orice mișcare care i-ar fi putut trăda infirmitatea.

Jean a fost grav rănit la picior și, până să fie evacuat, pe un catâr, gangrena se instalase deja. Doctorii voiau să amputeze, dar mama sa, care se grăbise să ajungă la patul bolnavului, i-a implorat să se mai gândească. Chiar în acel moment critic, medicul-șef al spitalului a fost înlocuit de un profesor universitar care tocmai inventase o procedură care putea – după cum s-a și întâmplat – să eradichez gangrena. Cu greu, dar Jean și-a păstrat piciorul și a fost trimis la Paris pentru recuperare. Tatăl său i s-a alăturat, dar mama sa, care își ascunsese complicațiile produse de un diabet, a murit chiar înainte ca Jean să iasă din spital<sup>21</sup>.

Jean urma să șchiopăteze toată viața și știa că poate cere să fie lăsat la vatră. Dar era hotărât să intre din nou în luptă, așa că s-a înrolat în aviație, unde un picior rănit nu conta prea mult. După cursurile de zbor, s-a alăturat unui escadron care era trimis în misiuni de recunoaștere, unde a devenit interesat de fotografie și a început să folosească tehnici inovatoare, precum aparatul foto cu unghi larg, ca să poată obține rezultatele dorite. A reușit să evite artileria germană, dar „o aterizare defectuoasă a pus capăt carierei mele de pilot”, a scris el mai târziu. „Aviația franceză nu a pierdut prea mult în cazul meu”, a adăugat el sec. „Nu eram cine știe ce pilot.”<sup>22</sup>

Întors la Paris, Jean Renoir a petrecut timp – mult timp – la cinematograful. Războiul îl învățase „crezul omului pentru el însuși, omul gol pușcă, lipsit de toate găteliile romantice”.

Dar nu s-a rupt niciodată complet de atracția pe care o simțise în copilărie pentru aventuroșii muschetari ai lui Alexandre Dumas și la Paris s-a îndrăgostit de cinematografie, mai ales de melodramele americane și de filmele lui Charlie Chaplin („Charlot”, cum îi spun francezii). A început să meargă la câte trei filme pe zi – două după-amiaza și unul seara. Visa la „Pearl White, Mary Pickford, Lillian Gish, Douglas Fairbanks și William Hart”, deși nu și-a pus niciodată problema, în perioada respectivă, că acești actori „erau materializarea vie a muschetarilor și grenadierilor din copilăria mea”<sup>23</sup>.

Apoi în viața lui a intrat Dédée. Mama lui Jean fusese „sufletul bunei dispoziții” și odată cu moartea ei „buna dispoziție dispăruse”<sup>24</sup>. Dar sosirea lui Dédée a adus din nou veselia la Les Collettes. Renoir o adora, iar Jean s-a îndrăgostit nebunește de ea. Jean și Dédée s-au căsătorit la începutul lui 1920 și au rămas la Les Collettes până după nașterea fiului lor, Alain, în 1921, când s-au mutat la o proprietate în Marlotte, la marginea pădurii Fontainebleau. Era frumos și erau înconjurați de amintiri legate de tatăl lui Jean, care pictase acolo. Dar mai exista o atracție: era lângă Paris și lângă cinematografe, iar Jean și Dédée deveniseră amândoi admiratori înfocați ai cinematografului.



Pentru Modigliani, toate veneau pe locul doi, după artă – chiar și concubina sa, Jeanne Hébuterne, și fiica pe care aceasta i-o născuse la sfârșitul anului 1918. „Nu avea alte pasiuni” spunea prietenul și tovarășul său de băutură, Léopold Sauvage<sup>25</sup>. Și totuși, conform altor surse, Modigliani era încântat de nașterea fiicei sale, și ea numită Jeanne, și încerca să-și îndrepte viața pentru ea, bând mai puțin, având mai multă grijă de sănătatea lui și lucrând mai repede și mai cu spor decât înainte. Dacă acceptăm această versiune, Modigliani visa la o viață de familie normală și la a-și face un nume în lumea artei, începând cu trimiterea unui mare număr de lucrări (59) la o expoziție majoră de la Londra, care a avut loc în luna august a anului 1919<sup>26</sup>. Această expoziție i-a adus lui Modigliani recenzii entuziaste și, pentru prima oară, recunoaștere publică. Însă nu s-a putut bucura direct de acest triumf – suferea din cauza unui atac sever de gripă și nu a putut participa. Modigliani se lupta în continuare cu tuberculoza care îl chinase din copilărie și asta, pe lângă viața dezastruoasă pe care o dusesse atâția ani, îi mărise vulnerabilitatea în fața unui număr mare de boli. Negustorul său de artă a oprit imediat toate vânzările, în ideea că eventuala moarte a artistului ar dubla sau chiar tripla prețul operelor sale – dar Modigliani nu a murit, cel puțin nu imediat.

Pe parcursul aceluiași an, sănătatea și comportamentul său s-au deteriorat progresiv, dar Modigliani a continuat să lucreze, citând maxima sa preferată: „Viața e un dar”<sup>27</sup>. A continuat, de asemenea, să bea și să chefuiască, adesea împreună cu talentatul pictor Maurice Utrillo, alt alcoolic notoriu. Dar Modigliani părea, în același timp, disperat să-și vadă cel puțin fetița, dacă nu și iubita, care aștepta în acel moment al doilea

lor copil. În pofida faptului că vorbiseră adesea despre căsătorie, Modigliani și mama copiilor săi nu s-au căsătorit niciodată.

El a murit pe 24 ianuarie 1920, la vârsta de 35 de ani. Mulțumită fratelui său, care a dispus să fie înmormântat „ca un prinț”, Modigliani a fost îngropat cu stil în Père-Lachaise. Dar Jeanne Hébuterne nu a apucat să vadă nici procesiunea, nici înmormântarea. Înnebunită de durere la aflarea veștii morții lui, s-a aruncat de la o fereastră de la etajul șase. Copilul ei nenăscut a murit odată cu ea.

Șocată și rușinată de sinuciderea fiicei necăsătorite, familia Jeannei a înmormântat-o discret departe de Modigliani, într-un cimitir din partea cealaltă a Parisului. Familia lui Modigliani însă a încercat în mod repetat să le învingă rezistența și după moartea tatălui ei, Jeanne a fost în sfârșit mutată la Père-Lachaise, în același loc de veci cu Modigliani. Pe piatra ei de mormânt stă scris în italiană: „Tovarășa devotată a lui Amedeo Modigliani până la moarte”<sup>28</sup>.

Cât despre fetița lor, ea a fost adoptată de mătușa lui Modigliani, astfel că a devenit ceea ce mama ei nu fusese oficial niciodată – Jeanne Modigliani.



O altă moarte șocantă a avut loc în acea iarnă în sudul Franței. La 22 decembrie, amantul lui Coco Chanel, „Boy” Capel, a murit într-un accident de mașină pe drumul de la Paris la Cannes. „E singurul bărbat pe care l-am iubit vreodată”, avea să-i spună ea prietenului ei, Paul Morand, mulți ani mai târziu. „Nu l-am uitat niciodată.”<sup>29</sup>

În pofida durerii lui Chanel, fusese vorba de o relație împovărată de trădări. Capel, fiul unei familii engleze avute, cu relații în Franța, părea că trăise două sau chiar trei vieți separate: una de playboy bogat și jucător de polo; alta de lucid om de afaceri, care făcuse avere din minerit și transport maritim, mai ales în timpul războiului. În plus, în calitate de prieten al lui Clemenceau și al lui Lloyd George, servise în timpul războiului ca mediator diplomatic între aliați. Și dacă asta nu era de ajuns să-l țină ocupat, Capel a și scris enorm (fără să publice) despre subiecte mergând de la politica străină la teozofie. „Dincolo de dandismul lui”, i-a spus Chanel lui Morand, „Capel era foarte serios, mult mai educat decât un jucător de polo obișnuit și un mare om de afaceri”. Cu o altă ocazie, i-a spus lui Morand că manierele lui Capel „erau rafinate, iar succesul lui în societate era scânteietor”<sup>30</sup>.

Încă de la început Capel o finanțase și o susținuse pe Chanel, iar ea devenise amanta lui din 1910, dacă nu mai devreme. Dar Capel avea și alte femei în viața lui și, în pofida discuțiilor despre căsătorie, care avuseseră loc la începutul relației, el nu intenționase niciodată să facă așa ceva. Statutul lui social era din ce în ce mai important, iar asta însemna că avea nevoie de o soție de familie bună, nu una cu trecutul lui Chanel. Cea pe care a ales-o, Diana Wyndham, era o aristocrată cu relații, care rămăsese văduvă la începutul războiului și care avusese aventurile ei, mai ales cu Duff Cooper, aristocrat, ca și ea, dar nu suficient de bogat. Capel, despre care nu exista nicio îndoială cu privire la avere, o întâlnise pe Diana în timp ce aceasta conducea o ambulanță pentru Crucea Roșie în Franța și aproape imediat ea a rămas însărcinată cu primul lor copil. Nunta s-a făcut prompt, dar Diana a continuat să îl vadă pe Duff (care între timp se căsătorise bine), după cum și Capel și-a continuat relația cu Chanel.

Imediat ce a auzit de moartea lui Capel, Chanel a pornit la drum cu un prieten, care a condus toată noaptea până pe Riviera. Acolo, ea a cerut să fie dusă la locul accidentului. Mașina, distrusă, rămăsese pe loc, iar Chanel, care până atunci se purtase cu stoicism, a început să plângă. Capel i-a lăsat lui Chanel o moștenire substanțială, care i-a permis să își extindă magazinul de pe rue Cambon și să cumpere o vilă în Garches, la vest de Paris. În mod ciudat, ea și Diana Capel au devenit, dacă nu chiar prietene, măcar cunoștințe care împărtășeau o durere personală. Diana, care avusese o căsătorie mizerabilă cu Capel, chiar a stat o vreme în vila cea nouă a lui Chanel din Garches și a devenit o clientă obișnuită a acesteia.



După moartea lui Capel, prietena lui Chanel, Misia Sert<sup>31</sup>, și cel de-al treilea soț al Misiei, José-Maria Sert, temându-se că Chanel se afla în pragul unei căderi nervoase, au luat-o cu ei în Italia, în luna lor de miere. Chanel nu era în niciun caz în plus – Misia trăia cu José-Maria de mai mulți ani, iar căsătoria lor nu făcea decât să legitimizeze un aranjament recunoscut. Mai mult, Misia și Chanel erau prietene din 1917. Chanel a numit-o mai târziu pe Misia „singura mea prietenă”, dar nu fără o abilă răsucire de cuțit: „Nu ne plac oamenii decât din cauza lipsurilor lor”, îi va spune ea lui Paul Morand, adăugând: „Misia mi-a dat ample și nenumărate motive să o plac”. Cât despre cuplul Sert, Chanel a recunoscut că „erau înduioșați la vederea unei



tinere care plângea de durere”, însă chiar și asta venea cu un dezavantaj. „Durerea altor oameni o atrage pe Misia așa cum anumite arome atrag albinele.”<sup>32</sup>

Trebuie să fi fost o călătorie interesantă. După Chanel, familia Sert și-a schimbat planurile și nu a mai mers la Veneția „care era feuda lor, dar unde eu nu voiam să merg”<sup>33</sup> – Misia, în schimb, își amintește că au dus-o la Veneția, unde Misia a dat o petrecere măreață ca să o prezinte „cremei” adunate acolo: „pe scurt, celor mai deștepți oameni pe care i-am putut găsi”<sup>34</sup>. În orice caz, la Veneția sau la Paris, Misia chiar a introdus-o pe Chanel în înalta societate, prezentând-o și lui Diaghilev și cercului său – o revenire în forță în urma insultei pe care familia Beaumonts i-o adusese lui Chanel și, din perspectiva Misiei, chiar Misiei înseși.

„Trebuie să-ți dai seama că tot ce a făcut Misia pentru tine nu a mai făcut pentru nimeni altcineva”, i-a spus un prieten comun lui Chanel. „E-adevărat” a recunoscut Chanel. „Îmi dorea afecțiunea. Iubirea asta vine dintr-o generozitate primară enormă, amestecată cu o plăcere perversă de a denigra tot ceea ce oferă.”<sup>35</sup>

Era, fără îndoială, o prietenie plină de pericole.



Soțul Misiei, José-Maria Sert, era un catalan bogat care executa picturi murale și fresce la scară mare, debordând de o pletoră de animale din junglă, zei, zeițe și scene mitologice pe care le picta într-un grandios stil baroc, folosind cu precădere nuanțe bogate de roșu-închis, auriu și negru. Situat în afara curentului artistic contemporan, dar foarte pe placul celor cu buzunare adânci și aplecare spre tradiționalism și pompos, Sert (cu ajutorul Misiei) ajunsese să includă pe lista sa de patroni multe dintre cunoștințele ei bogate și obținuse deja un succes internațional.

Pe lângă decorarea unor vile particulare, Sert primea comenzi și pentru clădiri publice, printre care, în anii 1930, faimosul Rockefeller Center din New York și fastuoasa sală de bal de la Waldorf Astoria<sup>36</sup>. Sert trăia la fel de extravagant precum picta. Rememorând călătoria cu el și Misia în Italia, Chanel își amintea că „Sert, care avea o aplecare naturală spre lux, comanda vinuri rare și mâncăruri care făceau ca masa noastră să arate ca o pictură de Veronese sau Parmigiano”. Altă ciudățenie de-a lui era să poarte în buzunarul interior mototolite, de-a valma, bancnote de o mie de franci. „Ce făcea cu ele”, a adăugat Chanel, „a rămas un mister pentru mine.” La Paris, Sert picta într-un

studio opulent, în timp ce el și Misia locuiau într-un somptuos apartament la Hôtel Meurice, cu vedere spre Tuileries, pe care îl umpluse cu obiecte prețioase – multe mari, toate scumpe. „Trebuie să admiți că Sert face totul în jur să pară mai degrabă monoton”, i-a spus Misia lui Chanel, iar Chanel a trebuit să admită că era adevărat<sup>37</sup>.

Mulți pictori îi disprețuiau munca, dar îi invidiau succesul. Sert era privit mai degrabă ca decorator decât ca artist, iar una dintre glumele extrem de malițioase care circulau pe seama lui în acel moment era că „Sert pictează cu aur și *merde*”. Degas, care a vizitat studioul lui Sert, se pare că ar fi comentat: „Ce spaniol arată – și pe o stradă așa de liniștită!”<sup>38</sup>. Dar alții, în special Paul Claudel, îl admirau (după cum și Sert îl admira pe Claudel). Claudel, pe care decadența artei contemporane îl aducea la disperare, găsea în Sert (și mai ales în proiectul său curent, cel de la catedrala catalană din Vich) întoarcerea la religie și la biserică, întoarcere pe care el o credea indispensabilă marii arte și despre care credea că îl făcuse pe Sert urmașul măștrilor baroci.

Sert era, desigur, omul poftelor nenumărate și se desfăta adesea cu mâncare, vin, femei și droguri. Cu siguranță, Misia era conștientă de acest lucru și învățase să trăiască cu el. Dar Claudel fie nu știa, fie refuza să accepte. Proust, care pretindea că îl admiră pe Sert, era mai circumspect în privința lui Claudel. „Nu sunt îndeajuns de credincios pentru o asemenea persoană”, i-a spus el Célestei Albaret<sup>39</sup>.



La scurtă vreme după căsătoria Misiei cu Sert, Proust i-a scris acesteia o felicitare, în care își exprima urările de bine și o caldă admirație pentru ei amândoi, adăugând că mariajul lor „are sublima perfecțiune a tuturor lucrurilor teribil de inutile”. Era mai mult decât o urmă de ironie aici, așa cum se ghicește din continuare: „Ce soție și-ar fi putut găsi Sert și ce soț tu, care să fie atât de... desăvârșit de potriviți unul pentru celălalt?”<sup>40</sup>. Faptul că Proust o zugrăvise pe Misia – inspirat, dar deloc flatant – în personajul prințesei Yourbeletieff, ba mai mult, Misia îi împrumutase câteva caracteristici personale și memorabilei Madame Verdurin (ambele din *În căutarea timpului pierdut*) face ca dâra de venin din urările lui Proust să nu poată trece neobservată.

Proust însuși începuse deja să primească onorurile și felicitările care i se cuveau. În decembrie 1919, spre marea sa surpriză, i s-a decernat prestigiosul Premiu Goncourt, pentru al doilea volum din *În căutarea timpului pierdut*, intitulat *La umbra*

*fetelor în floare*. Reacția de care a avut parte acest volum al său l-a luat prin surprindere. „N-am crezut niciodată că *La umbra fetelor în floare* va deveni un succes”, i-a scris editorului său. „Dacă îți amintești, ți-am spus că mi-e, mai degrabă, rușine să scot la lumină acest interludiu apatic. Și totuși, printr-un extraordinar noroc, cartea asta e de o sută de ori mai populară decât *Swann*.”<sup>41</sup>

Oricum, Premiul Goncourt nu i-a parvenit fără o serie de controverse. Romanul unui alt autor fusese un concurent redutabil și era clar că prezența lui Léon Daudet în juriu făcuse ca balanța să atârne în favoarea lui Proust. Concurentul lui Proust (sau cel puțin editura acestuia) nu a acceptat înfrângerea cu grație și a tipărit mare, pe copertă, deasupra titlului, „Prix Goncourt” și dedesubt, cu litere mici, „patru voturi din zece”. Lui Proust, acest lucru i s-a părut „deliberat înșelător” și foarte supărător – reacție perfect motivată, de altfel<sup>42</sup>. Dar criticii au avut în continuare ceva de comentat în privința premierii unui autor care nu luptase în război. Mai mult, vârsta lui Proust a stârnit patimi – premiul era menit tinerilor autori de talent. La 48 de ani, Proust era oare prea bătrân să mai intre în această categorie?

Premiul era, oricum, al lui și alte onoruri vor urma, inclusiv Legiunea de onoare, care i-a fost prezentată un an mai târziu de către fratele său, doctorul Robert Proust, vechi membru al Legiunii de onoare. În primăvara lui 1920, încurajat de obținerea Premiului Goncourt, Marcel s-a gândit serios să-și depună candidatura la Académie Française. Însă atât poetul Henri de Régnier, cât și directorul de la *Nouvelle Revue française*, Jacques Rivière, l-au sfătuit să mai aștepte. De Régnier i-a spus lui Proust că așteptase prea mult să-și înceapă campania – membrii Academiei aveau deja în vedere alți candidați – dar asta se poate să fi fost doar un pretext. În discuțiile care au urmat, Proust s-a legat de subiectul prieteniei sale cu Léon Daudet, care avea dușmani chiar printre oamenii de aprecierea cărora Proust avea nevoie.

Dar mai era o problemă, încă și mai delicată: natura cărților lui Proust. Cei mai mulți membri ai Academiei „nu te pot înțelege”, i-a spus, diplomat, Jacques Rivière, „sunt căzuți într-un somn prea adânc”<sup>43</sup>. Nu numai că *În căutarea timpului pierdut* era foarte dificil de citit, dar, după cum bine știa Proust, problema, pentru grupul conservator de la Académie, era subiectul homosexualității, atât de prezent în carte și care urma să fie încă și mai prezent în următoarele volume – *Sodome et Gomorrhe* („Sodoma și Gomora”) va apărea în librării în mai 1921.

Proust a fost interesat mult timp de primirea în Academie, dar până la urmă, pentru un loc printre nemuritori<sup>44</sup>, a hotărât el, nu merita să-și altereze cărțile în esență. Această onoare îi va fi refuzată.



Cum a izbucnit războiul, în 1914, Luvrul s-a și mobilizat să-și pună la adăpost comorile, amenințate mai ales de atacurile aeriene. Câteva dintre capodoperele sale, inclusiv *Mona Lisa*, au fost ascunse la țară. Cele mult mai voluminoase și mai grele au trebuit să rămână pe loc. *Venus din Milo* și-a petrecut anii lungi de război într-o cameră cu pereți de oțel. Plăci grele de fier protejau *Victoria din Samotrace*, în timp ce saci cu pământ apărau sculpturile lui Fidias. Cum etajele de sus ale Luvrului au fost folosite drept spital, steagul Crucii Roșii a fluturat deasupra operelor rămase acolo<sup>45</sup>.

A durat mai mult de un an, după armistițiu, până când Luvrul și-a adus comorile înapoi și le-a șters de praf, dar în sfârșit muzeul a fost redeschis la sfârșitul lui 1919. Încet-încet, Parisul revenea la viață.



## CAPITOLUL 5

# *Les Années folles* (1920)

*I*n America, anii 1920 poartă numele *Roaring Twenties* („zgomotoșii ani '20”). În Franța, acest deceniu este numit *les Années folles*, adică „anii nebuni” – ceea ce dă perioadei o tentă de frenezie, mai degrabă decât zgomotul pe care i-l atribuie versiunea americană. Oricum ar fi ei văzuți – nebuni, necugetați, sălbatici, deliranți –, acești ani au etalat cu ostentație o anumită impertinență asumată și o cutezanță care au format esența mișcării moderne de după război, pe care parizienii o numeau deja *l'esprit nouveau*.

Această atitudine de „la naiba cu toate”, atât de prezentă în deceniul postbelic, la Paris sau în altă parte, era mai cu seamă un fenomen urban, al clasei superioare. Fermierii care se chinuiau să-și repună în funcțiune fermele sfâșiate de război sau micii meseriași de provincie care încercau să-și reia ocupațiile și viața, nu aveau timpul, banii sau aplecarea spre asemenea nesăbuite. Soldații demobilizați aveau familii de întreținut și treabă de făcut. Norocoși erau aceia care nu fuseseră răniți sau cărora războiul nu le afectase psihicul.

Dar pentru cei îndeajuns de norocoși, în schimb, să aibă bani și timp liber, culmea stilului însemna acum să fii spiritual, decadent și plictisit. Toată lumea care voia (și își permitea) să se distreze – americani bogați, aristocrați ruși în exil sau milionari de orice altă proveniență – a venit la Paris. Acolo puteau socializa la nesfârșite petreceri și în cluburi de noapte unde se cânta jazz, desfătându-se cu un amestec tare de băutură, droguri și sex. Jurnalistul englez Sisley Huddleston, care a asistat la multe reuniuni *chic*,

a numit această epocă „perioada cocktailurilor”<sup>1</sup> – și într-adevăr, valurile de alcool, care curgeau fără restricții, erau o atracție majoră, mai ales pentru americanii care fugiseră de acasă ca să scape de prohibiție. Dar nu numai alcoolul beneficia de absența restricțiilor puritane. Cuplurile se puteau despărți și împăca fără să le fie teamă de ce-ar putea spune mătușa Madge, de vreme ce mătușa Madge era departe, tocmai în Dubuque, iar prietenii și vecinii lor din Paris nu dădeau doi bani pe așa ceva.

Nu era un fenomen care a apărut dintr-odată în 1920. Multe dintre trăsăturile cele mai pestrițe ale anilor 1920 la Paris își aveau rădăcinile în perioada războiului sau chiar mai înainte – deși nu se poate nega că războiul grăbise disoluția multor lucruri care caracterizaseră societatea antebelică<sup>2</sup>. Frivolitatea și excesele anilor nebuni au fost un răspuns natural în fața morții și distrugerii, fie că era vorba de un escapism alimentat de sentimentului dezastrului sau doar de dorința de a se distra.

Și totuși, pe lângă aceste stiluri de viață flamboaiante, mai exista o poveste, care se desfășura în paralel – cea a unei extraordinare creativități. John Dos Passos va declara mai târziu: chiar acea permisivitate care acompaniase „dezintegrarea produsă de victorie” la Paris generase „un imens val creator”<sup>3</sup>. Maurice Sachs a mers mai departe: „poate că”, specula el din perspectiva nu chiar atât de îndepărtată a lui 1933, veselia nebună din deceniul care a urmat armistițiului fusese „insuficientă în sine ca să creeze o bogăție intelectuală”. În schimb, „diferite elemente – încă neclar definite de noi, cei care suntem, totuși, atât de aproape – s-au combinat ca să dea naștere unei tensiuni artistice”<sup>4</sup>. Sachs avea, poate, dreptate – sau poate, în forma sa elementară, era, pur și simplu vorba de o atitudine de „hai să dăm afară toate vechiturile și să ne înnoim”, care a stimulat naturalețea și imaginația. În orice caz, Parisul anilor 1920 era un focar de inovație pe toate fronturile. În acest răstimp, Orașul luminilor și-a căpătat reputația de centru cultural al lumii – în literatură, artă, arhitectură, muzică sau modă.

Odată cu creativitatea a venit și toleranța, cel puțin în anumite cercuri. Rasismul, care dăinuia încă în America, aproape că dispăruse într-un Paris îndrăgostit de jazzul negrilor americani și de Josephine Baker. La fel, homosexualii și relațiile homosexuale erau acceptate, dacă nu întotdeauna cu entuziasm, măcar cu o ridicare din umeri, într-un Paris unde homosexualitatea nu mai fusese interzisă de la Revoluție și unde lumea culturală era îmbogățită de lesbiene ca Sylvia Beach, Gertrude Stein,

Natalie Clifford Barney și prințesa de Polignac și de homosexuali precum Cocteau, Proust, Gide și Diaghilev<sup>5</sup>.

La începutul anilor 1920, *l'esprit nouveau* clocotea deja la Paris, mai ales în zona dizgrațioasă de la sud de Cartierul latin, cunoscută sub numele de Montparnasse.



„Să nu te duci niciodată în Montparnasse!” Acestea erau cuvintele pe care vechiul prieten al lui Picasso, poetul și artistul Max Jacob, i le-a scris odată cu cretă pe perețele său din Montmartre. Fără să fie într-un totuș, Jacob era convins că Montparnasse era regatul diavolului. Oricum, locul îl fascina – pe el și pe mulți alții. Jacob, un evreu care se convertise recent la catolicism, avea să se mute în scurt timp într-o mănăstire benedictină, la Saint-Benoît-sur-Loire, ca să evite tentațiile unei vieți boeme. Dar la sfârșitul războiului, restul lumii o luase în direcția opusă.

Montparnasse nu fusese niciodată un cartier foarte bine delimitat, așa cum era Montmartre, și oricum nu avea șarmul acestuia. Zona își datora numele creativității unor studenți de demult, din Cartierul latin, care numiseră locul Mont-Parnasse, sau Muntele Parnassus, din cauza mormanelor de deșeuri rămase de la niște cariere. Studenții, și nu numai, veneau acolo să bea și să danseze, în *guinguettes* și cafenele precum Closerie des lilas, care s-a aflat timp de ani buni la intersecția dintre boulevard du Montparnasse și boulevard Saint-Michel, care unea Montparnasse cu Cartierul latin. Alte două cafenele, Le Dôme și La Rotonde, se aflau la o depărtare de doar câteva minute, la intersecția dintre boulevard du Montparnasse și boulevard Raspail, intersecție numită pe atunci carrefour Vavin, dar devenită acum place Pablo Picasso.

Carrefour Vavin, marcând strategic locul în care boulevard Raspail se întretaia cu boulevard du Montparnasse, a devenit un punct fierbinte prin 1910, odată cu definitivarea unei mari părți din linia de metrou nord-sud (nr. 12), care lega Montmartre de Montparnasse. De acest avantaj au beneficiat atât Le Dôme, cât și La Rotonde, iar această intersecție a devenit punctul central al cartierului, unde artiștii și prietenii lor puteau să se întâlnească, să bea și să discute. Americanii mai avuți, nordicii și – până la război – germanii pierdeau timpul la Le Dôme, pe când restul lumii prefera La Rotonde, cu amestecătura ei de clienți simpatici și adesea ruși în coate, cărorora nu le păsa nici cât negru sub unghie de „naționalitate, stiluri de pictură sau școli de poezie”<sup>6</sup>. E adevărat că Victor Libion, proprietarul cafenelei începând cu 1911,

se poate să le fi făcut viața amară lui Kiki și altor femei cu o înfățișare îndoielnică, dar Kiki îi aprecia pe „țicniții” de la Rotonde, precum și tratamentul preferențial pe care îl primea de la bucătarii cafenelei, care îi încălzeau apă ca să se poată îmbăia în camera de toaletă. „Mă simt ca acasă aici!”<sup>7</sup>, declara ea entuziasmată și mulți alții simțeau la fel, deși nu se bucurau de privilegiile lui Kiki.

„Père Libion e cel mai bun om”, scria Kiki, „și-i iubește pe toți, toată șleahta lui de artiști rufoși!” Tot ea își amintea cu drag cum pâinile uriașe livrate zilnic la Rotonde erau puse într-un coș de răchită lângă bar, cu colțurile pâinilor ieșind în afară – cel puțin până când Père Libion se întorcea cu spatele și toate colțurile dispăreau „cât ai zice pește”. Apoi, în fiecare zi, toată lumea ieșea din cafenea cu o bucată de pâine în buzunar. „Vagabonzii” lui Libion, cum îi numea el cu afecțiune, furau de la el, însă el continua să-i hrănească. Iată ce spunea Kiki: „puteai să intri în orice studio, la orice artist, în orice clipă și peste tot găseai o mulțime de suveniruri de la Rotonde: farfurioare, furculițe, cuțite, farfurii”. Într-o seară, Modigliani și prietenii săi, vrând să sărbătorească faptul că un tablou de-al său fusese vândut pe câteva sute de franci<sup>8</sup>, s-au hotărât să dea o petrecere. Odată cu ceilalți a fost invitat și Père Libion, dar Modigliani, cum a dat cu ochii de el, a înlemnit. Problema era că scaunele, cuțitele, paharele, farfuriile și chiar mesele, toate erau de la Rotonde, și evident că Père Libion și-a dat seama. Imediat s-a ridicat și a plecat, iar Modigliani și-a muștruluit prietenii că îl chemaseră. „Și eu îl iubesc, ca și voi”, le-a spus el, „dar nu l-am invitat din cauza tuturor vaselor pe care le-am luat de la el.” Toată lumea a tăcut, când ușa s-a deschis dintr-odată și a intrat Père Libion, cu brațele pline de sticle. „Doar vinul nu era de la mine”, le-a spus el, „așa că m-am dus să-l aduc. Acum hai la masă, mi-e o foame de lup.”<sup>9</sup>

Victor Libion era pentru Montparnasse ceea ce Frédéric Gérard, de la Le lapin agile, fusese pentru Montmartre și mai mult, dar mai existau și alte personaje îndrăgite. Printre ele se număra Rosalie Tobia, proprietara de la Chez Rosalie, de pe rue Campagne-Première. Rosalie era un model italian care îmbătrânise prea mult ca să mai pozeze goală, așa că și-a deschis o *crémérie*, unde să-i hrănească pe artiștii „ei”. Kiki se ducea acolo să comande supă, ceea ce uneori îi atrăgea o privire dezgustată, pentru că avea neobrăzarea să nu comande decât un castron de șase centime. În alte dăți, „Rozalie aproape că izbucnea în plâns și mă hrănea pe gratis”. Modigliani era clientul preferat al Rosaliei, însă ei doi se certau adesea – aruncându-și insulte în



italiană, spărgând farfurii și sfâșiind desenele de pe pereți. Se potoleau repede, se îmbrățișau și Modigliani desena ceva nou ca să atârne pe pereți<sup>10</sup>.



Moartea lui Modigliani, la începutul anului 1920, a lăsat un gol în Montparnasse, unde devenise o legendă. Tot o legendă era și Victor Libion, dar una gata de pensio-nare: în 1920, Libion și-a vândut iubita cafenea, care a continuat să funcționeze fără el.

Kiki încă trăia de pe o zi pe alta, dar poza pentru diverși artiști din Montparnasse când l-a întâlnit pe pictorul Moïse Kisling, care i-a făcut un contract de trei luni. Nu erau mulți bani, dar era oricum mai mult decât primise vreodată. Mai mult, Kisling îi plăcea, chiar dacă era „cam aspru”. Când s-au întâlnit prima oară, Kiki l-a auzit întrebându-l pe director: „Cine e târfa cea nouă?” Asta nu i-a picat bine. „Nu îmi place așa ceva”, își aduce aminte Kiki că s-a gândit în acel moment. Dar nu a spus nimic despre asta, pentru că a continuat să-i fie puțin frică de el până când au început să lucreze împreună. Apoi relația lor s-a schimbat. „Țipă cu o voce subțire ca să mă facă să râd”, își amintea, „sau face tot felul de zgomote ciudate și încercăm să vedem cine poate să îl întreacă pe celălalt.” Deși Kisling devenise faimos, nu era deloc cu nasul pe sus. „Îi șterpelesc săpunul și pasta de dinți”, scrie ea, „iar el nu spune un cuvânt. E cel mai strașnic tip din lume!”<sup>11</sup> Tot ea afirmă că și alții erau de aceeași părere: Kisling erau unul dintre oamenii cei mai îndrăgiți din Montparnasse și studioul lui era un loc de întâlnire foarte popular.



Curând după întoarcerea sa în Franța, Milhaud – „bântuit de amintirile mele despre Brazilia” – a compus o fantezie muzicală în care melodii populare braziliene alternau cu o temă de rondo, bucată pe care a intitulat-o *Le Bœuf sur le toit* („Boul pe acoperiș”)<sup>12</sup>. Milhaud o considera o simplă compoziție muzicală – asta până când Jean Cocteau s-a gândit să îi dea o întrebuintare mai bună.

Mereu în căutarea noului și a scandalosului, Cocteau și-a însușit libretul lui Milhaud pentru *Le Bœuf sur le toit* și l-a transformat într-un balet-pantomimă de factură suprarealistă, cu același titlu, intenționând să îl facă la fel de epatant ca *Parade*. „Cocteau este un geniu al improvizației”, va recunoaște Milhaud mai târziu, probabil cuprins de remușcări. Cocteau a schimbat cadrul, Rio devenind un bar american din timpul prohibiției. La premiera acestei creații excentrice (în februarie

1920)<sup>13</sup>, mulți spectatori și critici au rămas perplecși și au tratat-o ca pe o glumă. La urma urmei, ce se poate spune despre un balet care culminează cu un barman care decapitează un polițist folosind un evantai imens, după care o femeie roșcată dansează cu capul polițistului și sfârșește prin a sta în mâini?

Milhaud s-a implicat cu stoicism în proiect, dar, spre consternarea sa, publicul și criticii au părut să uite după aceea că el era un compozitor serios și toată lumea „a conchis că eram un bufon”. Asta a fost cu atât mai supărător cu cât „uram comedia... și nu dorisem decât să compun o piesă de divertisment, veselă și lipsită de pretenții, în amintirea ritmurilor braziliene care îmi înflăcăraseră imaginația”<sup>14</sup>. Asta, bineînțeles, înainte ca Jean Cocteau să preia frâiele.

S-a întâmplat ca musicalul lui Milhaud, *Le Bœuf sur le toit*, să capete în scurt timp un alt tiz – unul care va deveni și mai faimos. Totul a început cu o problemă: cinele pe care Milhaud le dădea în fiecare sâmbătă seara în apartamentul său deveniseră prea faimoase și reuneau acum prea mulți oameni ca să mai poată fi ținute în sufragerie. Soluția a venit dintr-o sursă neașteptată. Milhaud povestește că l-a căutat pe Jean Wiéner, un vechi prieten de la Conservator, pe care Milhaud nu-l mai văzuse de la război. Viața nu fusese prea blândă cu Wiéner, a notat Milhaud, adăugând că acest pianist talentat cânta acum într-un mic club de noapte de pe malul drept al Senei, pe rue Duphot, numit Bar Gaya.

Wiéner a fost cel care a sugerat ca grupul lui Milhaud să-și mute întâlnirile de sâmbătă seară la Gaya. Noul decor a devenit în scurt timp un succes și oricine însemna ceva în lumea artistică trebuia să descindă din când în când la Gaya ca să-l audă pe Wiéner cântându-și genialul și mai ales originalul cocktail muzical, de la jazz la Bach. Atent la grămada de invitați mereu în creștere, care acum includea celebrități precum Picasso, Diaghilev, Ravel, Satie, Anna de Noailles, Maurice Chevalier și Arthur Rubinstein, proprietarul barului Gaya s-a hotărât să se mute într-un loc mai mare și mai atractiv, în apropiere, pe rue Boissy-d’Anglas. Dar ce nume să pună noului local? Într-o sclipire de geniu, omul le-a cerut lui Cocteau și lui Milhaud să-i permită să folosească numele *Le Bœuf sur le toit*.

Așa s-a născut legendarul *Le Bœuf sur le toit* (barul). Jean Hugo spunea: *Le Bœuf*, cu râsetele și lacrimile sale, a devenit „răscrucea unde se întâlneau destine, leagănul poveștilor de dragoste, cuibul discordiilor, buricul Parisului”<sup>15</sup>.



În timp ce Groupe des six și colegii lor chefuiau la Gaya și la Le Bœuf sur le toit, o mișcare de outsiders cu deliberare punea la cale o serie de farse și de bombe rău mirositoare (la propriu și la figurat) cu care să arunce în elita culturală. Apărând în mijlocul tumultuosului Paris postbelic, dada era o mișcare extremistă născută din crunta dezamăgire provocată de război. Debutase în 1916 la Zürich, sub conducerea lui Tristan Tzara, născut în România – deși pictorul avangardist franco-cubanez Francis Picabia și pictorul avangardist francez Marcel Duchamp (care în 1913 șocase participanții la Armory Show, New York, cu pictura sa *Nu descendant un escalier* – „Nud coborând o scară”), urmaseră cam aceeași traiectorie la New York. Creatorii dadaismului au decretat că „dada” nu însemna nimic și că nu aveau nicio intenție să-l facă să însemne ceva. În practică, o expresie extremă a dezamăgirii provocate de lume și de viață, dadaismul celebra negativismul, distrugerea și absurdul, la care adepții curentului recurgeau în mod ostentativ în manifeste incoerente, întâlniri și evenimente golite de sens.

În ianuarie 1920, Tzara a ajuns la Paris. Până în acest moment, André Breton, Philippe Soupault și Louis Aragon se întâlniseră în mod regulat într-o cafenea în Passage de l'Opéra, departe de Montmartre și de Montparnasse, cartiere la care se uitau, de altfel, cu dispreț. Toți trecuseră prin grozăviile războiului – Breton, student în primul an la medicină, servise într-un centru psihiatric lângă front; Aragon, și el student la medicină, primise la Croix de guerre pentru faptele din timpul războiului; iar Soupault fusese rănit în luptă. Cei care li s-au alăturat, inclusiv Paul Eluard și Pierre Drieu La Rochelle, suferiseră și ei traumele războiului – Eluard fusese gazat, iar Drieu fusese rănit de trei ori, motiv pentru care și el primise la Croix de guerre. La sfârșitul războiului, ei și alți colegi împărtășeau o antipatie comună față de tot ceea ce credeau că înăbușă spiritul, inclusiv aproape orice aspect al guvernării și societății de atunci, mai ales moralitatea burgheză și regulile și convențiile din artă și cultură.

În 1919, Breton, Aragon și Soupault au fondat revista radicală *Littérature*, care lupta împotriva lumii postbelice, mai ales a curentelor ei literare. Chiar înainte de sosirea lui Tzara, grupul adunat în jurul revistei *Littérature* știa de existența lui și de dadaism și cerea schimbare prin anarhie, haos și distrugere. Nici măcar limbajul nu era imun la un asemenea atac. Chiar de la început, Breton și colegii săi au inițiat o

serie de experimente privind scrisul automatic, pe care Breton l-a definit mai târziu ca fiind „o dictare a gândului, eliberat de orice influență exercitată de rațiune și lipsit de toate limitările morale sau estetice”<sup>16</sup>.

Sosirea lui Tzara la Paris, la începutul anului 1920, însoțit de Francis Picabia, a declanșat scânteii între membrii grupului adunat în jurul lui Breton. În scurt timp, ei au închiriat o sală, unde, printre alte acte absurde și protestatate, Tzara a citit un discurs de Léon Daudet, pe care Aragon și Breton l-au acoperit imediat cu pocnitori și clopoței. Au urmat și alte asemenea evenimente în care, ca să cităm un spectator, „o duzină de bărbați deziluzionați (și cu siguranță existau multe motive care să spulbere iluziile oricui) veneau în fața scenei și mormăiau: «Fără artă, fără literatură, fără politică, fără republică, fără regaliști, fără filosofi, fără nimic – Dada, Dada, Dada»”<sup>17</sup>.

Erik Satie se poate să fi fost, așa cum îl numea un biograf, „dadaist înăscut”<sup>18</sup>, dar Jean Cocteau se înțelegea bine cu el (cel puțin pentru încă câțiva ani)<sup>19</sup>, deși același Cocteau nu reușise niciodată să se înțeleagă cu Breton. Breton, care era stânjenit de originea sa modestă, de la țară, rămânând un antisocial, se pare că găsea de nesuportat eleganța, spiritul și ușurința lui Cocteau de a se purta în societate. În consecință, nu era loc în dadaism pentru Cocteau – cel puțin atâta vreme cât Breton avea ceva de spus în privința asta. Într-adevăr, el s-a scuzat mai târziu, spunând că numele lui Cocteau „nu trebuia să fie scris niciodată de stiloul meu”<sup>20</sup>.

În schimb Cocteau îl simpatiza pe Picabia, ale cărui bogății, femei și mașini (Picabia avea un număr impresionant de mașini, toate scumpe) adăugau un anume șarm talentului și flerului său de netăgăduit. Avându-l alături pe Picabia, Cocteau a încercat pentru un timp să participe la evenimentele bizare și adesea distrugătoare ale dadaismului. În fond, se voia asociat cu vârfurile avangardei, iar dadaismul era cea mai excentrică mișcare din acea perioadă. Dar s-au adunat prea multe episoade neplăcute și, în sfârșit, Cocteau și-a anunțat despărțirea de dadaism – o mișcare primită de cei rămași pe baricade cu sarcasm și dispreț. La scurt timp după aceea, în timpul unei manifestații dada, Philippe Soupault a înfipt un pumnal într-un balon mare pe care erau scrise inițialele numelui „Jean Cocteau”.

Cocteau și Picabia au redevenit prieteni în momentul când Picabia însuși a rupt-o cu dadaistii, în 1921. Breton însă nu l-a putut suporta pe Cocteau nici mai târziu, când s-a despărțit și el de Tzara și a fondat suprarealismul. Iată ce spunea unul dintre

prietenii lui Picabia: „Cum poți să-l crezi pe [Erik] Satie când zice că Breton și Cocteau s-au împăcat? Mai repede o să înghețe iadul”<sup>21</sup>.



Și pe Igor Stravinski reușise Cocteau să-l înfurie. În cartea sa din 1918, *Le Coq et l'arlequin*, Cocteau preamărise muzica lui Satie și îl desconsiderase pe Stravinski – „o caracatiță de care trebuie să fugi, altfel are să te mănânce”. Deși Cocteau recunoscuse că *Ritualul primăverii* era „o capodoperă”, nu s-a putut abține să nu adauge că „găsesc în atmosfera care înconjoară prestația o complicitate religioasă printre adepți, acel hipnotism al Bayreuthului”<sup>22</sup> – o aluzie la Wagner și la mentalitatea de turmă care nu se poate să nu-l fi deranjat pe Stravinski.

Însă Stravinski avea probleme mult mai importante decât Jean Cocteau. Venitul său scăzuse vertiginos din cauza războiului și a Revoluției Ruse, în timp ce responsabilitățile familiale crescuseră. Trebuia acum să întrețină o turmă de rude prin alianță, ruși sărăciți de revoluție, pe lângă soția lui, bolnavă, și cei patru copii. Problemele financiare ale lui Diaghilev cu Ballets russes, din timpul războiului, însemnau că Stravinski nu avea ce ajutor să aștepte de acolo. În 1919, cu excepția unui singur spectacol, *L'Histoire du soldat* („Povestea soldatului”), Stravinski nu se mai bucurase de o premieră majoră de dinainte de război.

În mod ciudat, Stravinski a primit ajutorul de care avea atâta nevoie atât în urma reafirmării lui Diaghilev pe scena artistică, imediat după război, cât și grație sprijinului oferit de Coco Chanel. Diaghilev apelase inițial la Manuel de Falla, să facă un aranjament după muzica unui compozitor italian din secolul al XVIII-lea, Giovanni Battista Pergolesi, pentru un balet inspirat din *commedia dell'arte* despre personajul Pulcinella. Însă de Falla era ocupat, astfel că Diaghilev, în pofida unei istorii de certuri din cauza banilor cu concetățeanul lui rus, i-a vorbit despre proiect lui Stravinski. Deși avea nevoie disperată de bani, Stravinski nu s-a grăbit să accepte – muzica pe care o alesese Diaghilev nu prea-i plăcea („M-am gândit că trebuie să fie nebun”). Mai mult, nu era obișnuit să fie angajat ca să lucreze la proiectele altor oameni, încă și mai puțin la un „proiect din pripă”, cum s-a exprimat el. Și totuși, imediat ce s-a uitat la muzica lui Pergolesi, „s-a îndrăgostit”<sup>23</sup>.

Faimosul parteneriat Diaghilev-Stravinski era din nou activ și, ca dovadă, la începutul lui 1920, Diaghilev le-a prezentat parizienilor o versiune de balet a operei lui

Stravinski din 1914, *Cântecul privighetorii*, pentru care Henri Matisse a proiectat costumele și decorurile, iar Paul Poiret a fost adus în ultima clipă ca să lucreze cu Matisse la costumele mai dificile. Matisse fusese un participant destul de reținut la această întreprindere, dar Diaghilev era foarte persuasiv. Diaghilev era „șarmant și înnebunitor în același timp”, i-a spus Matisse soției. „E un adevărat șarpe, îți scapă printre degete, la final contează doar el și afacerile lui.”<sup>24</sup> Picasso, pe de altă parte, a fost deranjat de colaborarea lui Stravinski cu Matisse: „Matisse! Cine-i ăla Matisse?”, a întrebat el. „Un balcon cu un ghiveci de flori mare și roșu, care cade peste el.”<sup>25</sup>

Din păcate, *Cântecul privighetorii* nu a fost bine primit, în mare parte din cauza coregrafiei lui Massine. Dar premiera cu *Pulcinella*, din mai 1920, cu o coregrafie de Massine și decoruri și costume de Picasso, a fost un mare succes, exact așa cum își doriseră Diaghilev și Stravinski. Invitații erau deci într-o stare de euforie, atunci când s-au îndreptat către suburbii pentru petrecerea de după spectacol – o petrecere memorabilă, extravagantă, organizată de prințul Firouz al Persiei. Conform pictorului (strănepot al lui Victor Hugo) Jean Hugo, care petrecea adesea cu personalitățile invitate, aceasta s-a ținut într-un loc fascinant prin reputația proastă pe care o avea, o sală de dans de la periferie, deținută de un fost pușcăriaș, prieten cu Cocteau. Petrecăreții, inclusiv cei doi Picasso, cuplul Sert, Cocteau și tânărul Radiguet (care va immortaliza petrecerea în *Le Bal du comte d'Orgel*), Lucien Daudet, Poulenc, Auric, familia Hugo (Jean și Valentine) și, bineînțeles, Diaghilev, Massine și Stravinski, au sosit într-o caravană de automobile, ghidate de servitori plătiți să țină lanterne. Prințul Firouz, după Hugo, era „o gazdă magnifică”, care „le-a dat de băut oaspeților cantități impresionante de șampanie”<sup>26</sup>. Deloc surprinzător, petrecerea a luat-o puțin razna când Stravinski, foarte beat, s-a cocoțat pe balconul care înconjură enormul ring de dans și a început să arunce cu perne și câlți de prin camerele vecine în oaspeții de la parter. Așa a început o bătaie cu perne care a durat până la trei dimineața.

Treaz, Stravinski era mulțumit și de cum îi ieșise *Pulcinella*, nu doar de cât de bine fusese primită. „E un nou tip de muzică”, i-a spus el unui jurnalist, „o muzică simplă, cu o concepție orchestrală diferită de alte opere ale mele.”<sup>27</sup> „Prin *Pulcinella* am descoperit trecutul”, a scris el mai târziu, „epifania care a făcut posibilă toată munca mea de mai târziu.”<sup>28</sup> A marcat, de fapt, începutul perioadei neoclasică a lui Stravinski.



Despre rolul pe care l-a jucat Coco Chanel în povestea lui Stravinski, două lucruri sunt cunoscute: Chanel a finanțat producerea *Ritualului primăverii* din decembrie 1920 și le-a oferit o casă lui Stravinski și familiei sale extinse, atunci când au venit la Paris din Elveția. Dincolo de asta sunt doar zvonuri, supoziții și informațiile vagi oferite de Chanel.

Elveția oferise clanului Stravinski adăpost în timpul războiului, dar în 1920, după succesul cu *Pulcinella*, Stravinski și-a mutat familia în Bretania pe timpul verii, sperând să poată găsi găzduire pentru toată lumea până în toamnă. Pe Chanel o cunoscuse la începutul aceluia an, probabil prin Misia și Diaghilev, în timpul repetițiilor pentru *Pulcinella*. Chanel tocmai se mutase în vila ei spațioasă din afara Parisului, la Garches, și, auzind de problema lui Stravinski, s-a oferit să o împartă cu el și familia lui până când aveau să-și găsească un loc al lor.

Noul ei iubit, marele duce Dmitri Pavlovici, se poate să fi apărut în peisaj începând cu septembrie, cam în momentul când Stravinski își aducea familia în vila lui Chanel. Sau, conform unei alte relatări (făcute de către colaboratorul apropiat al lui Stravinski, Robert Craft, prin a doua soție a lui Stravinski), legătura lui Chanel cu Dmitri Pavlovici nu a început mai devreme de începutul lui 1921. Asta ar fi lăsat desul loc pentru o aventură cu Stravinski, dacă într-adevăr așa au stat lucrurile, după cum însăși Chanel i-a confirmat bunului ei prieten Paul Morand, mult timp după evenimente<sup>29</sup>.

Conform lui Chanel, la momentul respectiv, „singurul bărbat de care eram atrasă [din domeniul artistic] era Picasso, dar el nu era disponibil”. Stravinski însă o curta. Când Chanel i-a atras atenția că este însurat, el a replicat că nevasta sa știa deja despre iubirea lui pentru Chanel. „Cui altcuiva, dacă nu ei”, a întrebat el, „i-aș putea împărtăși ceva atât de important?”<sup>30</sup> (În memoriile sale, Stravinski nu a spus decât că Chanel era „o foarte apropiată prietenă la momentul respectiv, precum și unul dintre cei mai generoși suporteri ai lui Diaghilev, iar ea a asigurat punerea în scenă a *Ritualului primăverii* din decembrie 1920, de la Théâtre des Champs-Élysées”)<sup>31</sup>.

Povestea, așa cum a relatat-o Chanel, este vagă și cu greu poate fi considerată o poveste – mai puțin amănuntul încheierii abrupte a acestei aventuri, dacă într-adevăr a existat una – încheiere provocată, spune Chanel, de amestecul Misiei. Stravinski s-a

duș cu Ballets russes în Spania, lăsând-o pe Chanel singură. Atunci a apărut marele duce Dmitri. Misia i-a trimis lui Stravinski o telegramă, ceva despre cum Chanel îi preferă pe marii duci artiștilor, iar Stravinski a explodat. Diaghilev i-a trimis atunci o telegramă lui Chanel: „Nu veni, vrea să te omoare”<sup>32</sup>.

Și asta a fost tot. Cu excepția faptului că, în timpul acelor luni când Diaghilev era în toiul pregătirilor pentru *Ritualul primăverii*, din decembrie 1920, cu o nouă coregrafie de Massine, acesta agoniza, împreună cu Misia, din cauza obișnuitei lipse de fonduri. Chanel, care o însoțea adesea pe Misia, a auzit aceste lamentări și, drept urmare, a venit la Diaghilev cu un cec substanțial<sup>33</sup>. Unica ei condiție a fost să nu afle nimeni – ceea ce bineînțeles că Diaghilev a ignorat. Fusesse vorba, oare, de dorința onestă de ajuta a lui Chanel sau de o mișcare calculată, care să-i faciliteze accesul la lumea artistică pariziană? Chanel a pretins că prima variantă era cea corectă, în timp ce Misia suspecta că a doua ar fi cea reală. Cu Misia acum în alertă, hotărâtă să-și apere statutul de regină a patronajului artistic, cel puțin în ceea ce-i privea pe Stravinski și Ballets russes, se constituiau deja premisele unei competiții acerbe între Misia și Chanel, care aveau să devină cele mai apropiate și mai letale prietene.



Punerea în scenă din decembrie 1920 a *Ritualului primăverii* a fost un succes răsunător, iar ca rezultat, muzica lui Stravinski a început să fie considerată deja clasică. Din nefericire, coregraful acestei repunerii în scenă, Léonide Massine, a rămas la scurt timp fără slujbă, căci comisese un păcat de neiertat (în ochii lui Diaghilev) – se îndrăgostise de o tânără balerină, cu care s-a și căsătorit până la urmă. Cum fusesse părăsit pentru o femeie, mai întâi de Nijinski, apoi de Massine, Diaghilev a suferit o cădere nervoasă. Nu l-a ajutat să-și revină decât descoperirea unui alt iubit, tânărul și chipeșul Boris Kochno – tânăr prezentat de Serghei Sudeikin, soțul bisexual al Verei de Bosset, care va deveni nu după mult timp amanta lui Stravinski.

Între timp, aventura tumultuoasă a lui Chanel cu marele duce Dmitri, încântătorul, dar scăpătatul exilat rus, a fost scurtă, însă, după relatarea ei, captivantă. Conform unei povești care nu a putut fi dovedită, dar care persistă, cei doi s-au cunoscut prin iubita de atunci a lui Dmitri, prietenă cu Chanel, care i-ar fi spus: „Poți să-l iei, dacă vrei. E cam scump pentru mine”. Chanel a fost interesată, dar nu pentru mult



timp. Mai târziu își va aminti că „toți marii duci erau la fel – arătau toți minunat, dar nu era nimic în spate... Erau înalți, chipeși și splendizi, dar dincolo de asta – nimic: doar vodcă și vid”<sup>34</sup>.

Chanel era orice, mai puțin vodcă și vid. Deja în 1920 cutremurase din temelii moda pentru femei, măturând vechiul și punând în loc o înfățișare tinerească, potrivită oricărui moment al zilei, care arbora fuste împletite scurte, talii joase și tivuri ridicate – șocant! – la 20 de centimetri deasupra pământului – și acum plănuia să se avânte și în industria parfumurilor. François Coty o precedase, desigur, la fel ca și parfumieri vechi precum Guerlain și Houbigant. Paul Poiret chiar introdusese conceptul de *couturier* care își manufactura și vindea propriile esențe. Dar Poiret își botezase parfumurile *Les parfums de Rosine*, după numele fiicei sale, nu după el sau după firma lui. Chanel avea să facă lucrurile diferit, folosindu-și numele propriu și găsind o esență (Chanel No 5) și o sticlură (simplă, pătrată) care să fie atrăgătoare pentru femeia modernă.

Ernest Beaux, de la faimosul centru francez de parfumuri de la Grasse, a devenit parfumierul lui Chanel și ghidul ei prin lumea aceasta exotică, deși Chanel va pretinde mai târziu că a inventat ea însăși No 5. Cel mai probabil, ea a testat mostrele fabricate de Beaux și a ales ce îi plăcea și ce nu. Ca și François Coty înaintea lui, Beaux amestecase relativ nou-descoperitele aldehide sintetice cu un amestec complex de ingrediente naturale, în acest caz, un amestec care scotea în evidență iasomia. Alegerea lui Chanel era ușoară, curată și florală, fără să fie dulceagă – o esență perfectă pentru o femeie modernă. Lui Chanel i-a plăcut la nebunie și a luat mostre pe care le-a pulverizat în magazinele ei, stârnind interesul clienților și pregătind astfel desfacerea produsului în magazinele mari (în faimoasele Galerii Lafayette din Paris) și în micile magazine proprii. Cât despre numele noului ei parfum, există multe povești, dar Beaux ne-a oferit-o pe cea mai simplă – era a cincea mostră din seria de esențe pe care i le-a prezentat lui Chanel. Lui Chanel i s-a părut că e un număr cu noroc și a păstrat numele.



În timp ce Chanel mergea cu pași siguri spre dobândirea faimei și averii, Cole Porter avea avere – pe a lui și pe a nevestei lui – în buzunare, dar faima încă îl ocolea. Spre descurajarea lui, nu știa încotro s-o apuce. După luna de miere, el și Linda s-au

întors la Paris, unde au trăit mai întâi în casa ei, lângă Champs-Élysées, apoi s-au mutat la legendara adresă de pe rue Monsieur numărul 13, al șaptelea arondisment, care a devenit centrul unor petreceri somptuoase. Reputația aceasta era, poate, ușor de prezis; Cole Porter se pricepuse întotdeauna la asemenea petreceri, al căror star devenea imediat, cu eleganță. Mai surprinzătoare a fost înscrierea lui la Schola Cantorum a lui Vincent d'Indy, o școală de muzică foarte conservatoare, pentru doi ani de studiu intens al armoniei, al tehnicii contrapunctului și al orchestrației.

În 1905, Erik Satie își surprinsese prietenii abordând același curriculum intensiv, iar decizia lui Cole Porter fusese la fel de uimitoare. Însă cu o carieră în comedie muzicală care nu părea să ducă nicăieri, Linda l-a încurajat să se gândească să compună simfonii și muzică serioasă. D'Indy era un tradiționalist, atât din punct de vedere politic, cât și muzical, dar era remarcabil de deschis când era vorba să susțină munca unor compozitori contemporani, precum Ravel, Debussy și Satie, chiar dacă lui nu îi plăceau compozițiile lor. Astfel și-a găsit Cole Porter loc la Schola Cantorum.

În timpul petrecut acolo, el a orchestrat cu succes părți din prima și a doua sonată pentru pian a lui Schumann, dar a renunțat la curs odată ce și-a dat seama că tot ceea ce învăța interfera cu propriul simț al ritmului. Schumann va rămâne întotdeauna un favorit al său, iar lucrurile pe care le-a învățat la Schola se poate să fi contribuit la extraordinara măiestrie pe care o va demonstra în carieră. Totuși Cole Porter, care excela în organizarea petrecerilor, nu știa în continuare încotro s-o apuce.



Cam în același timp cu Cole Porter, și Maurice Ravel se lupta cu demonii săi interiori – în cazul lui, pierderea creativității. Starea de sănătate a lui Ravel s-a îmbunătățit treptat, dar moralul lui era la pământ. Deprimat și neputând să compună, a plecat din Paris în iarna 1919-1920 în casa izolată a unui prieten de la țară, unde a lucrat la câteva mici compoziții până când impulsurile creative au dat semne de renaștere. Apoi a abordat un proiect abandonat cu mult timp în urmă, un vals grandios la care se gândise, cu mult înainte de război, ca la un omagiu pentru Johann Strauss. Numele lui original a fost *Vienne* sau *Vienna* și Ravel i-a scris prietenului său, criticul de muzică Jean Marnold: „Tu cunoști profunda mea simpatie pentru aceste ritmuri și faptul că apreciez acea *joie de vivre* pe care dansul o exprimă”<sup>35</sup>. Până să termine *Vienne*, la începutul anului 1920, compoziția căpătase numele de *La Valse*, o compoziție postbelică

distinctă, cu tonuri mult mai întunecate. În loc să exprime *la joie de vivre* a dansului, evoca amintirile unei lumi care dispărea, într-un ritm ieșit de sub control.

Diaghilev era interesat de *La Valse* pentru următoarea stagiune și a cerut să-l asculte. În pofida dezamăgirii lui Ravel, provocate de premiera antebelică lipsită de succes a lui *Daphnis et Chloé*, cu Ballets russes<sup>36</sup>, el era gata să se aventureze într-o nouă întreprindere cu Diaghilev. În primăvara aceea, a organizat o audiție în întregime a compoziției sale (cu Marcelle Meyer) acasă la Misia Sert. Erau acolo Diaghilev, Massine (încă lucra la Ballets russes), un foarte tânăr Poulenc și Stravinski. Conform lui Poulenc, Diaghilev nu a fost prea entuziasmat de bucată. „Este o capodoperă”, a spus el într-un final, „dar nu e un balet. E un portret al unui balet. Este o pictură a unui balet.”<sup>37</sup>

Poulenc nu a putut să nu vadă că Ravel era devastat, deși nu a emis niciun protest. În schimb, și-a adunat în tăcere partiturile și a plecat. Încă și mai uimitor pentru Poulenc a fost că Stravinski – cândva prieten al lui Ravel – nu a scos niciun cuvânt<sup>38</sup>.

Acest incident a marcat sfârșitul oricărei colaborări între Ravel și Diaghilev – la fel și între Ravel și Stravinski<sup>39</sup>, deși Ravel a rămas bun prieten cu Misia și chiar i-a dedicat *La Valse*. La urma urmei, nu uitase cum Misia îi înțelesese angoasa după scandalosul eșec de a câștiga Prix de Rome, în 1905, și îl invitase pentru o croazieră pe iahtul ei, vara, pentru recuperare<sup>40</sup>.

E foarte posibil ca amintirile lui Ravel despre nefericita afacere cu Prix de Rome să-l fi făcut să refuze, la începutul anilor 1920, Legiunea de onoare, oferită de anumite persoane din cercurile care îl desconsideraseră la începutul carierei. Refuzul lui a însemnat un nou scandal, căci nimeni nu refuza vreodată Legiunea de onoare. Dar Ravel, deși un om blând, era de neînduplecat. „Ai observat”, l-a întrebat el pe bunul său prieten Roland-Manuel, că „legionarii” se aseamănă cu dependenții de morfină, care folosesc orice mijloace, chiar mincinoase, ca să îi facă pe alții să le împărtășească pasiunea – poate ca s-o legitimeze, în propriii ochi?”<sup>41</sup>

Fratele lui Ravel, Edouard, a anunțat presa, diplomatic, că Ravel refuzase decorația din principiu, opunându-se oricăror onoruri oficiale. Însă, în pofida acestei omisiuni, Ravel va accepta, mai apoi, multe onoruri – mai puțin pe aceasta.



Charles Jeanneret era tulburat. Voia neapărat să devină pictor, dar, deși nu avea titluri oficiale, devenise arhitect, sperând să câștige îndeajuns cât să fie liber să picteze.

Proiectase clădiri din adolescență, inclusiv o casă luxoasă pentru părinții lui, pe care (și ar fi trebuit să-și dea seama de asta și el, și ei) nu și-o puteau permite. Călătorește prin Europa, lucrase la Berlin (unde îl întâlnise pe faimosul Mies van der Rohe) și își petrecuse anii de formare la Paris, lucrând pentru Auguste Perret, pionier în folosirea betonului armat și arhitect al Théâtre des Champs-Élysées din Paris (și, ca și Jeanneret, arhitect practicant fără titlu oficial). În proces, Jeanneret își pusese la punct o estetică, una puternic influențată de „arhitectura pură și bună” a mănăstirilor de pe îndepărtatul Munte Athos, precum și a mănăstirii Certosa di Val d’Ema, în apropiere de Florența, Toscana, pe care a descris-o ca pe un „paradis terestru”, unul care combina în mod eficient spațiile de trai comun și cele individuale, oferind acces la grădini și la natură<sup>42</sup>. Ca răspuns la distrugerea provocată de Primul Război Mondial, el a venit și cu o inovație majoră, pe care o numea sistemul Dom-Ino, o formă de casă modulară bazată pe elemente standardizate, cu cost scăzut, care puteau fi asamblate repede și ieftin.

Jeanneret se așteptase ca până în acest moment să se fi eliberat de constrângerile practice și să poată face ce dorea, adică să picteze, însă acum, la 35 de ani, se regăsea în aceeași situație. Desenul său pentru un proiect comercial major, un abator gândit ca să se preteze metodei Taylor, de eficiență în organizarea muncii, a pierdut în fața unui plan cu un cost mai ridicat. Părinții lui au fost obligați să vândă casa pe care le-o proiectase el, în pierdere, ceea ce le-a afectat economiile. El însuși deschisese o fabrică de cărămizi, care inițial s-au vândut bine, dar care, la sfârșitul anului 1920, nu mai rentau. Avea viziune și personalitate, dar încotro se îndrepta?

Căutând o cale de canalizare a energiilor sale creative, Jeanneret începuse să lucreze la o carte, *Spre o nouă arhitectură*, care va deveni o operă clasică în timp, dar deja munca sa fusese infirmată de un critic, care se îngrozise la vederea propunerii lui Jeanneret de a construi structuri de beton cu acoperișuri plate. La care Jeanneret i-a răspuns – replică azi celebră – că satul propus de el ar fi „frumos ca o mașină”. A explicat mai târziu că voise să spună, prin asta, „o mașină pentru trăit”, adăugând: „Oare nu e scopul unei case să facă viața ușoară și confortabilă?”<sup>43</sup> Dar își va petrece mare parte din cariera sa profesională explicând acest lucru celor incapabili să înțeleagă proiectul său tacit, precum și intenția lui de a încuraja, mai degrabă decât de a înăbuși, o existență bogată și semnificativă.

În pofida acestor mici piedici, anul 1920 va deveni un an important în viața lui Jeanneret. În toamna aceea, el și Ozenfant și-au publicat prima revistă, *L'Esprit nouveau*, în colaborare cu poetul avangardist Paul Dermée. Scopul lor era să promoveze „echilibrul artistic și ordinea matematică”, ca un mijloc de obținere a satisfacției umane, și au preamărit frumusețea și perenitatea „cuburilor, conurilor, sferelor, cilindrilor și piramidelor”<sup>44</sup>.

Acesta a fost momentul în care, alegându-și un pseudonim pentru noua publicație, Charles Jeanneret a venit cu ideea numelui de Le Corbusier. El povestește că era un derivat de la numele unui strămoș, un anume Monsieur Lecorbesier, care fusese unul dintre puținii membri ai familiei Jeanneret cu adevărat prosperi și plini de succes. Se poate ca lui Jeanneret să îi fi plăcut pur și simplu sonoritatea numelui și asocierea cu *le corbeau* („corbul”), amintind de profilul său coroiat. Sau, poate, îi sugera verbul *courber* („a îndoi”) și ideea de a-i face pe alții să „îndoaie” în fața voinței lui<sup>45</sup>. Oricare ar fi fost sursa numelui, el i-a dat lui Jeanneret posibilitatea de a se reinventa. (Poetul Blaise Cendrars, născut doar cu o lună înaintea lui Jeanneret, în același loc, La Chaux-de-Fonds, și-a schimbat și el numele, din Frédéric Sausser. Cei doi vor rămâne prieteni peste ani.)

În același an, tânărul văr de-al doilea al lui Le Corbusier, Pierre Jeanneret, a revenit în viața sa, descinzând la Paris, încărcat cu premii și laude de la școala sa din Geneva, ca să studieze arhitectura la École des beaux-arts.

Inițial, Le Corbusier s-a arătat ușor disprețuitor față de acest tânăr, dar nu i-a luat mult să îi vadă abilitățile și potențialul. Nu va dura mult și îl va face pe Pierre Jeanneret partenerul său.



Mai soseau și alții la Paris, inclusiv poetul american Ezra Pound, care l-a convins și pe James Joyce să se mute în Orașul luminilor. Originar din Dublin, Joyce duse o viață de nomad, pendulând între Dublin și Paris, ducându-se apoi la Trieste și la Zürich, și din nou la Paris. Peste tot a trăit în sărăcie, însoțit de partenera sa, Nora Barnacle, pe care a refuzat să o ia în căsătorie – căci respingea convențiile căsătoriei, ale bisericii și ale unui acasă unic. Doi copii s-au născut în această existență de vagabonzi.

Joyce îi atrăsese atenția lui Pound înainte de război, când acesta din urmă locuia la Londra. Pound cunoștea cam pe toată lumea care însemna ceva în universul lui și sprijinise cu generozitate nume ca Robert Frost, D.H. Lawrence și T.S. Eliot. Pound

chiar va revizui volumul lui Eliot *The Waste Land* („Țara pierdută”). Când Pound, căutând „chestii clar moderne”, i-a cerut lui Joyce material, Joyce i-a trimis primul capitol din *A Portrait of the Artist as a Young Man* („Portret al artistului la tinerețe”). Pound a fost cucerit – „Se presupune că nu știu prea multe despre proză”, i-a scris el, „dar cred că romanul dumitale e al naibii de bun”<sup>46</sup>.

Joyce a început să-și scrie epica odisee irlandeză, *Ulise*, la începutul războiului, și nu o va termina până în 1921, deși din 1918 a început să apară în foileton în revista americană de avangardă literară *The Little Review*. Dar *Ulise* era prea provocator pentru America, mai ales pentru Poșta SUA, care a interzis numărul din ianuarie 1920, ce conținea un episod extrem de iritant pentru conservatori. Cu cazul deja îndreptându-se spre proces, planul lui Joyce de a publica *Ulise* părea din ce în ce mai nerealizabil, când a întâlnit-o pe Sylvia Beach.

S-au întâlnit la o cină, într-o duminică din iulie 1920, în casa poetului francez André Spire. Adrienne Monnier a invitat-o pe Beach, căreia îi era inițial frică de Joyce – la urma urmei, în pofida eternei lui sărăcii, era deja un nume de referință în lumea literară, iar ea era fascinată de el. Dar Beach a descoperit repede că, surprinzător, Joyce era un suflet sensibil, de gentleman, plin de fobii adânci, care mergeau de la ocean și înălțimi la cai, câini, mașinării și furtuni cu tunete și fulgere. În timpul primei lor conversații, lătratul unui câine aproape că i-a provocat un atac de panică.

A doua zi, Joyce a intrat în Shakespeare and Company și s-a înscris la biblioteca Sylviei. Și-a putut permite doar abonamentul pe o lună.



În martie 1920, după o dezbatere care părea că scoate la iveală tot ce e mai rău în participanți, Senatul SUA a respins Tratatul de la Versailles, lipsind puțin să se atingă majoritatea de două treimi pe care o cerea Constituția. În miezul problemei se aflau temerile anumitor senatori că Liga Națiunilor ar atrage Statele Unite ale Americii într-o plasă permanentă de alianțe transatlantice fără precedent. Neacceptarea tratatului însemna că Franța, care făcuse concesii semnificative în ceea ce privește stabilirea unei zone militare de protecție de-a lungul Rinului, nu mai putea conta pe intervenția aliaților în cazul unei acțiuni viitoare de agresiune din partea Germaniei.

Dezamăgiți de finalul nesatisfăcător al războiului, francezii mai aveau un motiv să se plângă – francul era în continuă depreciere, iar prețurile creșteau întruna. Din toamnă,

o criză economică mondială începuse să amortizeze inflația, dar în continuare opinia publică nu a găsit motive de bucurie. Această atmosferă a făcut posibilă apariția unui naționalism strident, legat de un catolicism fervent și centrat în jurul figurii Ioanei d' Arc.

Timp de mulți ani, naționaliștii francezi și dreapta catolică o veneraseră deopotrivă pe Ioana d' Arc și, pe tot parcursul războiului, trupele franceze i-au purtat imaginea în luptă. Ideea unei zile naționale în care martiriul ei să fie comemorat apăruse de mult, iar apărătorul cel mai înfocat al acestui demers era Maurice Barrès. Totuși, campania lui Barrès nu strânsese niciodată destui susținători – până în primăvara lui 1920, când a încercat să o facă pe Ioana mai populară printre laici (prezentând-o ca pe o țărănuță cu picioarele pe pământ) și printre socialiști (mergând pe imaginea de apărătoare a săracilor), precum și printre mulțimea pestriță de monarhiști, naționaliști și catolici fervenți. Vaticanul (cu care Franța rupsesse relațiile diplomatice cu 15 ani în urmă) aproape că i-a stricat ploile lui Barrès alegând fix acest moment ca să o canonizeze pe Ioana, dar, în pofida rezistenței anticlericalilor, Adunarea Națională a ales o sărbătoare seculară pentru ea, în mai.

Prima sărbătoare de acest fel, organizată în jurul statuii ecvestre aurite a Ioanei d' Arc, din place des Pyramides, s-a dovedit a fi un exercițiu de militarism etalând steaguri și patriotism – spre consternarea muncitorilor parizieni, adunați la periferia orașului ca să protesteze împotriva războiului, a profitorilor de război și a nefireștii uniuni dintre armată și biserică. Între protestatari și gărzile călare au izbucnit lupte, care s-au soldat cu un mort și mai mult de 50 de răniți.

Demonstrații nu au schimbat în niciun fel opinia publică, căci ciocnirile aproape că nu au fost menționate în ziare, însă ei păreau să simtă pericolul dintr-o situație pe care Barrès și susținătorii săi o vedeau ca pe un triumf al civilizației. Căci, așa cum spunea Charles Maurras, unul dintre colaboratorii cei mai apropiați ai lui Barrès, „Această eroină națională nu a fost o eroină a democrației”. În schimb, „în toate chestiunile lumești, ea s-a dus direct la lucrul esențial, care era prompta instituire a unei autorități centrale și rapida sa recunoaștere peste tot în țară”<sup>47</sup>.

Nu peste mult, o serie de ideologi de dreapta aveau să facă din Ioana d' Arc eroina lor preferată.



## *Nunți, despărțiri și alte aventuri* (1921)

*I*n primăvara aceea, după o curte făcută corect, urmând toate regulile etichetei, Charles de Gaulle, în vârstă de 30 de ani, s-a căsătorit cu Yvonne Vendroux, care avea 20.

Căpitanul de Gaulle petrecuse o mare parte din 1919 și 1920 în Polonia, unde asistase statul-major polonez în timpul scurtului conflict cu Rusia, imediat după război. Căutând un loc unde să poată face ceva ca să-și salveze cariera în stagnare, de Gaulle a cerut să fie detașat în calitate de consilier al armatei poloneze – deși nu s-ar fi dat în lături de la nicio altă propunere. La Varșovia, el a servit ca instructor militar, scopul fiind de a crea o armată poloneză capabilă să apere granițele estice ale țării, de-abia de puțină vreme independentă, împotriva Rusiei sovietice, și pe cele vestice de o viitoare agresiune germană.

Se întâmpla că mulți polonezi nu erau mulțumiți cu frontiera de est pe care țara lor o primise la sfârșitul războiului și deja în 1919 trupele poloneze începuseră să înainteze spre est, sub conducerea unui general ambițios și carismatic, mareșalul Pilsudski, al cărui scop era de a înființa o Polonie care să se întindă de la Marea Baltică până la Marea Neagră. După un răgaz de iarnă, în timpul căruia aliații au încercat să îmblânzească fervoarea poloneză, Pilsudski a reluat ostilitățile în 1920, moment în care polonezii au forțat rândurile armatei sovietice și au înaintat până la Kiev. În acest punct al acțiunii, Rusia a intrat în luptă cu toate forțele și în curând Armata Roșie nu numai că lua înapoi Ucraina, dar, străpungând rândurile armatei



poloneze, a înaintat până la Varșovia. Speriată de posibilitatea, reală acum, de a deveni satelit sovietic, Polonia a reușit să scape din această situație printr-un contraatac reușit (bătălia de la Varșovia, cunoscută drept Miracolul de pe Vistula), în urma căruia rușii au fost împinși dincolo de frontierele țării, frontiere care au fost fixate undeva mai la est decât fuseseră înainte de izbucnirea conflictului.

De Gaulle s-a descurcat bine în timpul în timpul acestor altercații, fiind autorizat să se alăture trupelor poloneze în calitate de consilier și devenind apoi asistent principal al șefului misiunii franceze. Conduita sa i-a adus niște distincții măgulitoare, care știa că îl vor ajuta în viitor. Acest lucru era cu atât mai important acum, când era pe cale să se căsătorească.

Mulțumită planului pus la cale de ambele familii, de Gaulle s-a întâlnit cu Yvonne în toamna lui 1920, în timp ce se afla în permisie la Paris. Tatăl ei era un om de afaceri din Calais, bine situat, în timp ce mama ei câștigase Croix de guerre pentru servicii aduse în timpul războiului, în calitate de șefă a spitalului din Calais – pe scurt, era o alianță potrivită pentru cineva cu ambițiile lui de Gaulle. În plus, ambele familii erau catolice și conservatoare.

Curtarea a fost oarecum stângace, dar cuviincioasă. De Gaulle, la cei doi metri ai săi, neîndemânatic ca de obicei, a reușit să verse ceai pe rochia Yvonnei (detaliile variază, așa cum se întâmplă adesea cu poveștile de familie) și a invitat-o la un bal organizat de fosta lui școală, Academia militară de elită de la Saint-Cyr. Se pare că nu au dansat (Charles de Gaulle nu dansa), dar au vorbit pe larg, așezați la o distanță potrivită unul față de celălalt. El însă nu i-a cerut mâna și, cum sfârșitul permisiei sale era aproape, ambele familii au devenit nerăbdătoare și și-au intensificat eforturile. În sfârșit, la 11 noiembrie, Charles și Yvonne s-au logodit, pecetluind angajamentul cu primul lor sărut în public. Nunta a fost stabilită pentru aprilie, după ce de Gaulle urma să se întoarcă de la ultimele sale îndatoriri din Polonia.

Căsătoria civilă și ceremonia religioasă au avut loc la Calais, urmate de o petrecere de nuntă care includea o cină cu 11 feluri de mâncare. Cu această ocazie, căpitanul de Gaulle a valsat cu mireasa lui („nu cred că viața îmi va mai oferi o altă șansă de a-l vedea pe cumnatul meu dansând”, a observat șugubăț fratele Yvonnei)<sup>1</sup>, iar apoi tinerii căsătoriți au luat trenul către lacul Maggiore. În urma acestui interludiu

romantic, despre care nu se cunosc amănunte, cuplul s-a întors la Paris, unde căpitanul și-a preluat noua poziție.

Spre marea satisfacție a lui Charles de Gaulle, era pe cale să devină profesor de istorie la Saint-Cyr.



Dacă Stravinski chiar fusese vreodată îndrăgostit de Coco Chanel, era clar că în 1921 îi trecuse deja. Acesta a fost momentul în care s-a îndrăgostit profund de Vera de Bosset Sudeikina, balerina care i-a devenit amantă până la moartea primei sale soții, în 1939, când Vera a devenit a doua Madame Stravinski. Fie că Chanel a avut sau nu, cândva, o aventură cu Stravinski, ea a continuat, pentru mulți ani, să-i acorde sprijin financiar.

În luna februarie a acelui an, Picasso a devenit mândrul tată al unui băiețel născut de Olga și botezat Paul Joseph, dar alintat Paulo. Spre mirarea tuturor, Misia Sert – nu Gertrude Stein – i-a fost nașă: conform lui Stein, ea și Picasso se certaseră, „nimeni nu știuse despre asta”<sup>2</sup> și, deși s-au împăcat mai târziu, nu s-au mai văzut la fel de des ca înainte. Un alt vechi prieten și susținător al lui Picasso, Max Jacob, a fost foarte ofensat de faptul că nu i s-a cerut să fie naș (Georges Bemberg, un patron bogat cu aspirații artistice a fost ales în schimb). Fie că această dezamăgire a contribuit sau nu la schimbarea majoră produsă în stilul său de viață, așa cum au sugerat unii<sup>3</sup>, Jacob a părăsit Parisul în iunie, plecând la mănăstirea Saint-Benoît-sur-Loire. Va rămâne acolo până în 1928, în încercarea de a se ține departe de tentațiile sexuale din Montparnasse și Montmartre.

Picasso avea acum un fiu și un moștenitor, ceea ce a accelerat ambițiile sociale ale Olgăi, astfel că ea și Picasso erau acum văzuți în toate locurile la modă, căci intenționau să se alăture mulțimii din ce în ce mai delirante de mondeni din lumea bună (Max Jacob a numit asta „perioada-duceasă” a lui Picasso). Asta însemna haine elegante, rochii de bal și ieșiri la modă în Juan-les-Pins, Cap d’Antibes și Monte Carlo, precum și la Paris. O astfel de viață era costisitoare și distrăgea atenția, în moduri de care Olga își va da seama în timp. Obsesia ei pentru socializare i-a oferit lui Picasso ocazia de a se implica în genul de aventuri pe care până atunci le menținuse constant, dar cu discreție, oricine ar fi fost amanta lui la momentul respectiv.

Probabil că Olga nu a înțeles amenințarea pe care o reprezenta Coco Chanel atunci când s-a dus la ea să-și comande garderoba. Chanel era designerul favorit al

Olgăi, dar în acea vară, când apartamentul lui Picasso a fost închis, Chanel i-a oferit apartamentul ei magnific de la Ritz lui Pablo (este neclar unde era Olga în acest timp). Deja Cocteau încercase să-i combine la premiera de la *Les Mariés de la Tour Eiffel* („Mirii de la Turnul Eiffel”), din iunie 1921, când Olga lipsea, iar Picasso nu avea nevoie de prea multe îndemnuri pentru a se vedea mai des cu Chanel, astfel că au apărut zvonuri că au avut o aventură. După asta, lucrurile s-au rezumat la o prietenie strânsă. „Mă înțeleg foarte bine cu personalități puternice”, a comentat Chanel mai târziu, adăugând despre Picasso: „mi-a plăcut omul.”<sup>4</sup>

Fără îndoială, atât Picasso, cât și Chanel erau versați în astfel de chestiuni. În același timp, ambii au menținut o extraordinară atitudine profesională, căci Chanel continua să-și extindă afacerea de *couture* (ajungând în cele din urmă la 3 000 de femei care lucrau pentru ea), în timp ce-și lansa cu succes noul ei parfum, Chanel No 5. Energia creativă a lui Picasso a continuat să erupă neabătut, verile pe Mediterana influențând neoclasicismul său emergent, în timp ce continuarea colaborării cu Diaghilev și cu Ballets russes se poate să-i fi stimulat „preocuparea pentru frumusețea naturală și estetică a corpului uman”<sup>5</sup>. Din nou în colaborare cu Diaghilev, în acel an, Picasso a desenat decorul pentru *Cuadro flamenco*, iar în 1924, a lucrat cu producătorul pentru *Le Train bleu* („Trenul albastru”).

În acest timp, Diaghilev se confrunta cu un concurent neașteptat – Rolf de Maré, un tânăr producător suedez, împreună cu baletul său, Baletul suedez de Maré. De Maré, care sosise la Paris în acea iarnă, nu s-a pripit și a acceptat să pună în scenă balet pe care Diaghilev le refuzase și a început să și plătească pentru unele noi – începând cu unul deosebit de excentric, gândit de Cocteau. Până în momentul premierei, în iunie 1921, baletul își schimbase titlul în *Les Mariés de la Tour Eiffel*, iar muzica fusese un efort de grup, la care participaseră toți membrii Groupe des six, cu excepția lui Louis Durey<sup>6</sup>. Povestea, așa cum era, implica o serie de încurcături și aventuri care surveneau în timpul unei nunți organizate pe faimosul turn, inclusiv un aparat de fotografiat care produce un struț, un copil, o frumusețe surprinsă la scăldat și un leu care îl mănâncă pe unul dintre invitați (un general), totul urmat de apariția unui porumbel al păcii. La fel ca *Parade*, *Les Mariés* s-a eliberat de constrângerile baletului clasic pentru a inventa ceva complet nou și uimitor de diferit. Cocteau a explicat: „asistăm la nașterea unui nou gen teatral în Franța... Acesta este o expresie a noului spirit și este încă o lume necartografiată, bogată în descoperiri”<sup>7</sup>.

Premiera a avut loc la Théâtre des Champs-Élysées și a atras aplauze de la cea mai mare parte a publicului, laolaltă cu o semnificativă demonstrație anti-Cocteau, din partea unor dadaști recalcitranți, care fuseseră evacuați până și de la propriul eveniment, organizat la etaj. Totuși, *Les Mariés* a fost considerat un succes – suficient cât să-l facă pe Diaghilev, deja pus pe gânduri de noul său rival suedez, să-i comande lui Francis Poulenc un „balet de atmosferă” (*Les Biches* – „Căprioarele”) pentru Ballets russes (premiera a avut loc în 1924) și să extindă în curând comenzile și către Georges Auric și Darius Milhaud.

Între timp, noua relație a lui Diaghilev cu Boris Kochno s-a dovedit a fi una fericită – din punct de vedere personal pentru producător și profesional pentru Ballets russes, luat ca un întreg. Inițial, după plecarea bruscă a lui Massine, Diaghilev îi oferise lui Kochno postul de secretar personal, iar când tânărul a întrebat ce implică acest lucru, Diaghilev a răspuns doar „un secretar trebuie să știe să se facă indispensabil”<sup>8</sup>. În afară de semnificația clară a răspunsului, Kochno a devenit rapid o influență constructivă în cadrul companiei, în cele din urmă ajungând să furnizeze scenarii pentru balet, în special cele ale ultimului și faimosului coregraf al lui Diaghilev, George Balanchine.



Raymond Radiguet s-a dovedit greu de stăpânit, chiar și pentru Cocteau. Acest tânăr – fără îndoială genial, dar, la șaptesprezece ani, încă un adolescent chinuit de hormoni – îl scotea din minți pe Cocteau cu bețiile sale, comportamentul dificil și disparițiile frecvente. În februarie, Radiguet a apărut în satul de pescari mediteraneen pe care Jean și Valentine Hugo îl descoperiseră de Crăciun. Valentine nota că tânărul fugise „ca să fie departe de Jean Cocteau pentru o vreme”<sup>9</sup>, dar Cocteau a venit după el și a petrecut mai multe săptămâni fericite cu protejatul lui. „Pentru mine, Radiguet este o minune”, i-a scris el Valentinei. „Poeziile lui sunt ca puful piersicilor și cresc pentru el precum violetele, precum căpșunile sălbatice.”<sup>10</sup>

Mama lui Cocteau, care încă îl întreținea, era îngrozită de anturajul fiului și i-a scris ca să-i spună asta. Cocteau a fost scandalizat: „Să nu așteptați niciodată de la mine să fac ceva într-un mod convențional”, a răspuns el îndârjit, dar imediat s-a potolit și i-a cerut Valentinei Hugo să intervină pentru el. Madame Cocteau, i-a spus el Valentinei, „nu vede că acest copil este un înger păzitor al muncii mele”<sup>11</sup>.

Dar acest înger păzitor devenea din ce în ce mai morocănos și mai dificil, iar Cocteau știa asta. În acea vară au călătorit împreună prin Franța, iar Radiguet s-a

comportat urât. Bea prea mult și, potrivit lui Cocteau, „a rămas un școlar leneș și capricios”<sup>12</sup>. În cele din urmă, Cocteau a trebuit să-l pună sub lacăt ca să-l oblige să muncească, dar Radiguet a fugit pe fereastră. În cazul în care era presat să scrie, mângălea tot felul de prostii ilizibile. Erau, totuși, momente când geniul lui Radiguet ieșea la suprafață și cumva în pofida haosului a scris primul său roman, *Le Diable au corps* („Cu diavolul în trup”), povestea lipsită de emoție a unui adolescent egocentric care are o legătură cu o femeie măritată, pe care ajunge să o domine.

Când cartea era aproape terminată, Cocteau l-a luat pe Radiguet la editorul lui Proust, Bernard Grasset, care a acceptat-o pe loc și i-a oferit lui Radiguet un contract care includea un salariu lunar substanțial. Astfel Radiguet n-a mai avut nevoie să continue cu traiul în sânul familiei și s-a mutat într-un hotel din Paris, unde a continuat să bea enorm și a avut o scurtă aventură cu scriitoarea engleză Beatrice Hastings, care fusese cândva amanta lui Modigliani și care avea de două ori vârsta lui Radiguet.



E posibil ca americanii și alți străini să fi venit în Montparnasse pentru cafenele și distracții de noapte nonconformiste, dar artiștii și scriitorii veneau pentru dinamismul cultural al zonei și pentru ocaziile de afirmare pe care le oferea. Montparnasse era locul unde scriitorii puteau publica lucrări care ar fi fost respinse oriunde altundeva și unde artiștii puteau găsi cumpărători pentru cele mai avangardiste lucrări ale lor. Creatorii, indiferent de domeniu, găseau un sprijin nebănuit în rețeaua de artiști, toți strâmtorați, toți visând la succes, care gravitau în Montparnasse. Chiar și cafenelele contribuiau cu ce puteau: Victor Libion, de la Rotonde, era, desigur, legendar, și noua Café du Parnasse, situată lângă Rotonde, expunea pe pereți lucrări ale artiștilor din Montparnasse (nu lipsea nici catalogul tipărit al tablourilor).

Pe la mijlocul lui 1921, în Montparnasse a apărut încă un american – pictor și fotograf din New York cu numele ciudat de Man Ray. Chiar era numele lui, deși suferise o modificare substanțială față de numele primit la naștere. Tatăl său, croitor, ajunsese pe Ellis Island în anii 1880, purtând inițial numele de Melach Radnitsky, dar și-a americanizat prenumele și l-a transformat în Max. Emmanuel, fiul cel mare al lui Max, a scurtat numele de familie la Ray, iar restul familiei i-a urmat exemplul, fără a legaliza însă schimbarea. Emmanuel, cunoscut sub numele de Manny, a început să-și semneze operele cu „Man” și așa s-a născut Man Ray.

Deși numele suna cam ciudat, omul era, de fapt, foarte ușor de abordat. Un bărbat scund, îndesat, puțin peste 1,50 m înălțime, avea un mod afabil de a se înțelege cu oricine, indiferent cât de pretențios sau iritabil. Născut în Brooklyn, el dovedise talent în arhitectură înainte de a se apropia de lumea artistică din New York, ducând pentru o vreme o viață boemă într-o colonie de artiști dintr-o zonă rurală din New Jersey. Acolo a întâlnit-o și s-a căsătorit cu poeta Adon Lacroix, fosta soție a poetului Adolf Wolff.

La scurt timp după căsătorie, Man Ray l-a întâlnit pe Marcel Duchamp, artistul francez care în 1913 șocase lumea artei cu faimoasa lui contribuție la nu mai puțin faimosul New York Armory Show. Își numise pictura *Nud coborând o scară*, deși de tractorii (și au fost mulți), i-au spus, în derâdere, „Explozie într-o fabrică de șindrilă”. Căsătoria lui Man Ray nu a durat, dar prietenia sa cu Duchamp da: cei doi vor rămâne prieteni și colegi timp de 50 ani.

Când a izbucnit războiului, Duchamp, Francis Picabia și compozitorul Edgard Varèse au fugit din Franța la New York, unde s-au lipit de grupul lui Man Ray, care protesta vehement împotriva tuturor tipurilor de tradiție. După sosirea sa, Duchamp a început să lucreze la enormul *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* sau *Le Grand Verre* („Mireasa dezbrăcată de celibatarii ei, totuși” sau „Marea fereastră”) –, o lucrare pe două mari și grele panouri de sticlă, în ulei, lac, foiță și sârmă de plumb și un strat gros de praf din New York. Duchamp a curățat mai târziu praful, cu excepția unei porțiuni în care l-a amestecat cu lac pentru a crea un efect „pe care nu l-aș fi obținut niciodată cu vopsea”<sup>13</sup>. Man Ray a fotografiat lucrarea lui Duchamp (o oră de expunere), iar imaginea rezultată a fost numită de Duchamp *Elevage de poussière* („Ridicarea / stârnirea prafului”). Mulți ani mai târziu, Man Ray îi va scrie „Noi am cam stârnit praful, nu-i așa, bătrâne!”<sup>14</sup>.

În timp ce Duchamp depășea limitele artei, Man Ray experimenta cu aparatul de fotografiat, desenând pe filme expuse sau pe negative ale fotografiilor, pe lângă fabricarea unor oglinzi care nu reflectau și apăsarea unor butoane care nu funcționau. Mult înainte ca dadaismul să ajungă la New York, el și Duchamp, împreună cu Picabia, acceptaseră spiritul de anarhism îndrăzneț, faimos reprezentat, mai ales, de urinalul de porțelan al lui Duchamp, pe care l-a prezentat ca o sculptură intitulată *Fontaine* („Fântâna”) noii Societăți a artiștilor independenți (a fost respinsă).

Man Ray folosea deja fotografia ca o sursă de venituri (în principal portrete și fotografii ale unor picturi), dar o folosea, de asemenea, și pentru a-i explora

posibilitățile artistice, fotografiind ceea ce, așa cum spunea el însuși, „nu am vrut să pictez”<sup>15</sup>. Totuși, el se considera încă, în primul rând, pictor în momentul când a plecat de la New York la Paris în iulie 1921, precedat de Duchamp, care l-a așteptat la Gare Saint-Lazare și l-a dus la un hotel ieftin, urmând apoi o întâlnire cu dadaști de frunte la Café Certa din Passage de l’Opéra.

Parisul l-a copleșit pe Man Ray: „totul este vesel și în mișcare”, i-a scris el fratelui său, „toată lumea este pe străzi – este un mare Greenwich Village, dar cu vin și bere peste tot”<sup>16</sup>. Mâncarea era ieftină și remarcabil de bună, cluburile de jazz nu erau scumpe, iar viața de cafenea palpitantă, deși Man Ray vorbea puțină franceză și trebuia să se bazeze pe Duchamp pentru traducere. Știa suficient cât să fie precaut în jurul neînțelegerilor în creștere dintre dadaști, în special cele dintre Tzara și Breton, dar provocarea sa cea mai mare în timpul primele luni de la Paris a fost sărăcia.

Cea care a venit cu o soluție la dificultățile financiare ale lui Man Ray a fost soția lui Picabia, Gabrielle. La urma urmei, omul era un magician al aparatului de fotografiat. De ce să nu-i găsească un loc de muncă la prietenul ei, Paul Poiret, creatorul de modă, care era pe cale să-și prezinte colecția de toamnă? Poiret era un colecționar avid de artă avangardistă, ceea ce l-ar fi putut face să empatizeze cu un artist avangardist american.

Intrând la Maison Poiret de pe rue d’Antin, Man Ray a observat mese vii colorate și scaune protejate de învelișul galben care a marcat fabulosul, dar nefericitul proiect al lui Poiret, Teatrul Oasis. După ce a urcat niște trepte de marmură și apoi o scară largă, cu mochetă, tânărul american s-a găsit într-un salon foarte bogat mobilat, dar foarte gol. În curând s-a deschis o ușă și a apărut un bărbat cu un cupon de stofă în mână, care i-a făcut semn lui Man Ray să intre. Înăuntru, tânărul american a găsit un birou plin cu și mai multe cupoane de mătase și brocart, împrăștiate în jurul unui birou mare. În spatele acestui birou era așezat Poiret – impozant, cu ochi gravi și cu o barbă cu aspect oriental – îmbrăcat îngrijit într-o haină de culoare galbenă. Man Ray s-a gândit imediat la cum ar face un portret de *couturier* în acest decor, dar în acel moment Poiret era interesat doar de fotografia de modă. Voia ceva diferit, ceva original. Putea Man Ray să facă așa ceva?

Într-un studio temporar, echipat cu lumini și o cameră obscură – toate disponibile chiar acolo – Man Ray s-a apucat de muncă. Cum găsisese un model american care să-l înțeleagă, i-a cerut să stea lângă o magnifică sculptură de Brâncuși, aparținându-i lui Poiret, o pasăre de aur care „răspândeă raze de lumină aurie, care se amestecau cu

culorile rochiei”. Asta era ceea ce căuta, a decis el – avea să combine „arta și moda”. Apoi, observând că ușa biroului lui Poiret era deschisă, că Poiret era absent și po-deaua încă plină de cupoane multicolore de stofă, i-a venit ideea să-i ceară modelului să se întindă pe acestea. Exista și un motiv practic, nu numai artistic, pentru această poză: camera era întunecată, necesitând o expunere mai lungă, și s-a gândit că astfel erau mai puține șanse ca modelul să se miște. În orice caz, rezultatul a fost „încântător, divin (cum se spune în cercurile de modă). Avea linie, culoare, textură și, mai presus de toate, sex-appeal, ceea ce am simțit că voia, de fapt, Poiret”<sup>17</sup>.

Din nefericire, nu a ieșit nimic din aceste poze îndrăznețe, cu modelul așezat, pentru că Man Ray uitase să scoată capacul obiectivului înainte de expunere; dar celelalte fotografii au ieșit bine. Și în timp ce le developa acasă, noaptea, ceva nou și surprinzător s-a întâmplat: a descoperit ceea ce va numi „rayografie” sau fotografie fără aparat de fotografiat. O foaie de hârtie fotografică neexpusă ajunsese cumva să se amestece, în tava de developare, cu foi expuse și, în timp ce aștepta să apară o imagine, el a plasat un pahar și alte obiecte pe hârtia umedă și a aprins lumina. „Sub ochii mei a început să se formeze o imagine, nu chiar un contur simplu al obiectelor, ca într-o fotografie normală, ci distorsionat și refractat de sticlă, mai mult sau mai puțin în contact cu hârtia și stând în fața unui fundal negru, cu partea expusă direct la lumină.”<sup>18</sup>

Mai târziu, când Man Ray s-a dus la Poiret cu fotografiile sale de modă, a strecurat printre ele și câteva rayografii, gândindu-se că ar putea să-l intereseze. Tânărul american a explicat că el a „încercat să facă cu fotografia ceea ce făceau pictorii, dar cu lumină și chimicale în loc de pigment și fără ajutorul optic al aparatului de fotografiat”. Poiret nu a înțeles chiar tot, dar i-a spus lui Man Ray că „se poate să aibă calitățile unui bun fotograf de modă”<sup>19</sup>. I-a și plătit ceea ce părea să fie o sumă regească (câteva sute de franci) pentru rayografii. În ceea ce privește fotografiile de modă, Man Ray trebuia să-și negocieze singur tarifele cu revistele de modă.

Era o lume nouă, dar una ispititoare. Pe lângă că îl prezentase pe Man Ray lui Poiret, Picabia l-a recomandat și lui Jean Cocteau, pe care l-a descris ca fiind „cineva care cunoștea pe toată lumea la Paris”<sup>20</sup>. Cocteau era înclinat spre tot ce era american, și cei doi s-au înțeles din prima clipă. Man Ray l-a invitat să pozeze pentru portretul său, iar rezultatele au fost atât de spectaculoase că în curând Cocteau aducea cu sine sau trimitea muzicieni și scriitori în cămăruța de hotel a lui Man Ray. Niciunul nu a plătit



pentru fotografii (la urma urmei, cum i-a amintit Gertrude Stein, cei mai mulți artiști o duceau la fel de greu ca Man Ray), dar reputația tânărului american era în creștere.

Din păcate, faptul că locuia într-o cameră înghesuită din al 17-lea arondisment îl ținea departe de ceea ce, înțelegea acum, era centrul activităților artistice din Paris, coloratul Montparnasse. Spre sfârșitul lui 1921, încurajat de reputația sa crescândă și de venitul dobândit ca fotograf, Man Ray s-a mutat la Hôtel des Écoles (azi Hôtel Lenox), pe rue Delambre numărul 15, unde camerele erau atât de mici încât Gertrude Stein a rămas uimită când l-a vizitat. De asemenea, el a făcut un ultim efort pentru a intra în lumea artei, cu o expoziție individuală în noua librărie a lui Philippe Soupault, Librairie Six.

Vernisajul a avut loc într-o zi rece și vântoasă de decembrie, cu un public destul de numeros. Man Ray era plin de speranță, dar nu s-a vândut nimic, nici în acea primă zi, nici cât a mai durat expoziția. Dar la vernisaj, un omuleț ciudat, cu ochelari, pălărie și umbrelă, l-a abordat și, când Man Ray s-a plâns de vremea friguroasă, omulețul l-a luat de braț și l-a dus într-o cafenea, unde a comandat grog fierbinte pentru amândoi. Bărbatul, care lui Man Ray i s-a părut că arată ca un antreprenor de pompe funebre sau un bancher, era, de fapt, compozitorul Erik Satie, mai bătrân, dar tot nonconformist – cineva care, în pofida aspectului, era mai degrabă obișnuit să-i șocheze pe conservatori. Plecând împreună cu Satie de la cafenea, Man Ray a văzut un magazin cu ustensile de uz casnic și a cumpărat un fier de călcat. Apoi, probabil cu ajutorul sugubăț al lui Satie, a lipit un rând de ace pe suprafața plată a fierului și l-a intitulat *Le Cadeau* („Darul”), adăugându-l la expoziție. A fost primul său obiect dadaist în Franța.

Man Ray se hotărâse deja „să nu se mai deranjeze cu impresionarea scenei artistice cu pictura lui”<sup>21</sup>. Câștiga destul de bine făcând fotografii ale picturilor pentru agenți de artă și pictori. Nu asta voia să facă, dar își câștiga traiul. Apoi mai erau și portretele, care începuseră să aducă bani, în special cele ale aristocraților, precum excentrica marchiză Casati și fermecătorul conte de Beaumont, care i-a cerut să fotografieze invitații la unul din balurile lui costumate. Era o schimbare de direcție și totuși, așa cum remarcă pictorul, colecționarul și istoricul de artă Roland Penrose, „deoarece Man Ray este, în esență, un poet, deosebirea dintre pictură și fotografie devine imperceptibilă în mâinile sale”<sup>22</sup>.

Acel decembrie a adus încă un punct de cotitură în viața lui Man Ray, când a observat o femeie frumoasă însoțită de prietena ei la Rotonde. Chelnerul refuzase să

le servească pentru că nu purtau pălării. Cea mai frumoasă dintre cele două s-a supărat și a strigat că o cafenea nu era o biserică și, în plus, „toate curvele americane intră fără pălării”<sup>23</sup>. Șeful de sală a încercat să o liniștească, spunându-i că ea era, de fapt, franțuzoică și faptul de a fi *sans chapeau* și neînsoțită i-ar putea face pe unii să o confunde cu o curvă. Asta a infuriat-o pe femeie, dar însoțitoarea lui Man Ray, pictorița Marie Vassilieff, o cunoștea a și a invitat-o prompt să li se alăture. Chelnerul și-a cerut imediat scuze – nu-și dăduse seama că erau prietenele lui Man Ray.

Și așa a cunoscut-o Man Ray pe Kiki.



La sfârșitul lui octombrie, Dédée Renoir a dat naștere unui fiu, Alain, și la scurt timp după asta, ea și Jean s-au mutat la Marlotte, lângă Paris, unde prietenii lor apropiați, Paul Cézanne (fiul pictorului) și familia sa, li s-au alăturat în curând. Deși lui Jean Renoir îi plăcea să meșterească la automobilul lui Napier, foarte performant, cu care se repezeau regulat la Paris, pentru a vedea filme (erau „absolut înnebuniți după filme”), el și Dédée încă se ocupau în principal cu realizarea obiectelor de ceramică. Nu s-au alăturat altor tineri parizieni de familie bună, la cafenele în vogă sau în diferite locuri din Montparnasse, unde ar fi fost mai mult decât bine-veniți. Nici nu au luat în calcul ideea de a face filme. La urma urmei, fratele mai mare al lui Jean, Pierre, i-a spus: „filmele nu sunt pentru noi. Bagajul nostru literar și artistic e prea greu și ne încetinește. Ar trebui să le lăsăm americanilor”<sup>24</sup>.

Alții au continuat să sosească la Paris, inclusiv artistul spaniol Joan Miró, care s-a stabilit imediat în Montparnasse și căruia, până să înceapă iarna, i s-a alăturat pictorul suprarealist André Masson. Și, la sfârșitul anului, un tânăr american cu numele de Ernest Hemingway a sosit cu mireasa lui la Paris, trimis de Sherwood Anderson, care reperase potențialul lui Hemingway și îi promisese că se va descurca bine acolo. (Câțiva ani mai târziu, Hemingway va cumpăra pictura de mari dimensiuni a lui Miró, *Ferma*, pe care acesta o finalizase în prima iarnă la Paris și îi fusese imposibil să o vândă.)

În timp ce americanii soseau la Paris într-un număr nemaivăzut, cel puțin un parizian se îndrepta spre America. Marie Curie se poate să fi fost inițial nehotărâtă în privința călătoriei, dar ideea de a strânge bani de la americanii bogați pentru institutul ei era atrăgătoare. S-a întâmplat însă că toată ideea a degenerat și s-a transformat în ceva ce Curie nu și-a imaginat niciodată, o situație pe care, de fapt, o ura.

Totul a început cu vizita la Paris a lui Marie (Missy) Meloney, redactor la o revistă americană pentru femei, care a reușit să îi ia un interviu lui Curie. În decursul prieteniei lor, care înflorea, a devenit clar că Marie Curie ar aprecia orice ajutor pe care americanii interesați l-ar putea oferi pentru cumpărarea unui gram de radiu pentru laboratorul ei. Meloney a început imediat o campanie pentru a strânge 100 000 de dolari pentru a cumpăra radiul dorit. În proces, ea a creat pentru public o versiune hagiografică, conservatoare până la ridicol a lui Curie.

Marie Curie se poate să fi reprezentat „cea mai înaltă expresie a feminității” în ochii lui Meloney, cum a încercat cu mărinimie Eve, fiica lui Marie, să explice<sup>25</sup>, dar era o viziune distorsionată: în cele din urmă, Meloney considera nefirească decizia oricărei femei de a pleca de acasă pentru a munci și nu putea înțelege formidabila ambiție profesională și interesul științific al lui Curie decât în contextul unei cumplite necesități și al sacrificiului suprem în numele copiilor ei. Curie a abordat problema cu atenție în discuția cu ea: „Sunt de acord, desigur”, i-a scris ea lui Meloney, „că nu este ușor pentru o femeie să crească copii și să muncească în afara casei”. Dar nu era de acord cu ideea că intrarea unei femei în câmpul muncii le-ar otrăvi viața copiilor ei, așa cum susținea cu tărie Meloney. Ce e de spus, atunci, despre „femeile bogate care își lasă copiii cu guvernanta și petrec cea mai mare parte a timpului cu vizite și rochii?”, a întrebat Curie. Sau despre „femeile sărace, țărânci sau muncitoare în fabrică, care nu s-ar putea opri din lucru nici dacă ar vrea?”<sup>26</sup>.

Pe lângă faptul că prezentase o imagine neadevărată a lui Curie, Meloney a promovat mitul că, dacă ar primi ajutorul cuvenit, Marie Curie ar putea găsi un leac pentru cancer. „Viața trece”, scria Meloney, „și marea Curie îmbătrânește, iar lumea pierde, numai Dumnezeu știe ce mare secret. Și milioane mor de cancer în fiecare an!”<sup>27</sup> Marie Curie nu a crezut niciodată acest lucru și nici nu a pretins-o; de fapt, a subliniat că orice contribuție a ei la vindecarea cancerului a fost și va continua să fie una indirectă: ea a făcut cercetare pură, mai degrabă decât aplicații practice. Totuși, Curie s-a interesat foarte mult de aplicațiile medicale ale radiului și de la început a susținut înființarea Institutului francez de radioterapie. Acest lucru a fost de ajuns pentru ca Meloney să construiască supoziții lipsite de fundament.

Și astfel, în mai 1921, Marie Curie a pornit spre America, în ceea ce era inițial gândită să fie o scurtă călătorie pentru a primi darul pe care Missy Meloney îl strânsese

cu atâta risipă de energie. Ideea inițială a lui Curie a fost să vină în toamnă, când călătoria nu ar fi interferat cu munca ei, și să stea două săptămâni, în timpul cărora ar fi ținut câteva prelegeri. Meloney avea alte idei, începând cu itinerarul mutat în mai–iunie, care ar fi făcut posibil ca Marie Curie să primească titluri onorifice de la un număr mare de universități și colegii pentru femei, precum și să se întâlnească cu președintele Harding la Casa Albă, unde i s-ar fi înmănat prețiosul gram de radiu.

Vestea că însuși președintele american se implica a pus pe jar și autoritățile franceze. Până atunci fie o ignoraseră, fie o denigraseră pe Curie, mai ales în timpul scandalului teribil pe care aventura ei cu Paul Langevin îl stârnise în presa franceză, precum și în timpul încercării ei nereușite de a fi primită la Academia franceză de științe<sup>28</sup>. Acum președintele Franței, premierul Aristide Briand și alte persoane influente s-au adunat la Opera din Paris pentru a-i sărbători realizările. Ca un punct culminant al acestui demers strălucitor, Sarah Bernhardt (o altă mamă muncitoare, acum bunică) a citit un poem compus în onoarea lui Marie Curie.

Acceptând planurile lui Meloney, Marie Curie a plecat în America cu fiicele, Irène și Eve, care au fost încântate să fie invitate. O mulțime de diplome de onoare, medalii, prânzuri, dineuri, adunări, ceremonii și recepții au urmat, dar și excursii și vizite în locuri celebre, cum ar fi cascada Niagara și Marele Canion. Eve și Irène au fost încântate, dar Marie a fost copleșită de toată zarva și s-a îmbolnăvit, majoritatea vizitelor oficiale din Vest trebuind să fie anulate.

Era conștientă de faptul că lucrul cu radiul i-a afectat sănătatea, dar cei din jurul ei au refuzat să admită acest lucru și au atribuit în schimb boala solicitării intense provocate de lunga călătorie.

În cele din urmă, și-a obținut gramul de radiu. Dar mai târziu, privind înapoi spre această „grandioasă campanie de cerșit pe un întreg continent”, fiica ei Eve s-a întrebat dacă nu ar fi avut mai mult sens pentru părinții ei să fi obținut un patent pe radiu, mai degrabă decât să sufere timp de mai mulți ani. „Cum”, se întreba ea, „poate cineva să nu fie obsedat de ideea că o simplă semnătură dată pe un brevet, cu ani în urmă, ar fi făcut totul mult mai eficient?”<sup>29</sup>

Alții și-au exprimat aceleași îndoieli și, la scurt timp după întoarcerea din America, Marie Curie a abordat această chestiune. În pofida anilor de greutate pe care ea și Pierre îi înduraseră, a conchis că luaseră, totuși, decizia corectă.

Ceea ce era necesar de schimbat, credea ea cu fermitate, era însăși societatea, care ar trebui să le asigure „visătorilor” (așa cum îi numea ea) „mijloacele eficiente de îndeplinire a misiunii lor, într-o viață eliberată de grijile materiale și consacrată în mod conștient și deplin cercetării.”<sup>30</sup>

Cu alte cuvinte, omenirea avea nevoie de o societate care să aibă grijă de visători.



„Istoria... este un coșmar din care încerc să mă trezesc”, observă Stephen Dedalus la începutul lui *Ulyse* al lui James Joyce<sup>31</sup>, iar replica rezumă destul de bine situația de coșmar în care se afla Joyce în primăvara anului 1921, când încerca cu disperare să-și termine imensa operă, fără să poată găsi pe cineva care să i-o publice, toate în timp ce se lupta cu deteriorarea vederii. În plus, Joyce era prins în scandalul pe care redactorii curajoși ai publicației literare *The Little Review*, din New York, îl aveau de înfruntat din partea cenzorilor, din cauză că publicaseră fragmente din *Ulyse*.

Scopul lui Joyce nu a fost niciodată să scrie o carte plină de abjecții. În schimb, el a pornit de la presupunerea că ordinea socială se baza pe minciuni și că era necesar să străpungă pânza ei de decepții și înșelătorii pentru a arăta viața așa cum era. A ales ca protagonist al romanului său un evreu foarte obișnuit și lipsit de eroism, care se ocupa de publicitate la un ziar, Leopold Bloom, și l-a trimis prin Dublin, pe care Joyce îl știa atât de bine, într-o odisee care a avut loc pe parcursul unei zile obișnuite, dar pe care Joyce a legat-o direct, deși subtil, de originalul homeric. Complexitatea cărții a fost și rămâne descurajantă, căci Joyce a distrus orice convenții de stil, precum și de conținut, eliminând ghilimele, propozițiile cu subiect și predicat, povestirea liniară și alte tehnici tradiționale, supunând cititorul la o cantitate fără precedent de obscenitate și vulgaritate.

Leopold Bloom al lui Joyce este o ființă naturală, cu porniri firești, iar descrierea explicită (cu referire la Bloom sau la alte personaje) a unor acte cotidiene, precum îmbăierea, mâncatul, defecarea și activitatea sexuală, descriere făcută într-un limbaj direct, grosolan, a adus *Ulyse* în atenția indignată a apărătorilor moralității americane. Joyce a descris corpul uman în termeni pe care nu îndrăznise nimeni să-i folosească atât de explicit înainte, iar Legea Comstock a făcut ca publicarea de obscenități să poată fi pedepsită cu amenzi mari și închisoare.

Fondatorul New York Society for the Suppression of Vice (Societatea pentru Suprimarea Viciului din New York – NYSSV), Anthony Comstock, și succesorul său,

John Sumner, inspirau tuturor teamă și în mod perfect justificat, mai ales atunci când cruciada lor a fost întărită de război și puterile postbelice acordate guvernului de a interzice discursul subversiv.

*The Little Review* publicase în foileton aproape jumătate din *Ulise* înainte de mijlocul anului 1920, când procurorul districtual din New York i-a acuzat de obscenitate pe redactorii revistei. Pasajul din *Ulise* care înfuriase în special cenzorii era o scenă în amurg, pe plajă, în care Bloom devine excitat în timp ce urmărește o tânără femeie aplecându-se provocator, din ce în ce mai mult, ca să privească niște focuri de artificii în depărtare, expunându-și destul de conștient picioarele și lenjeria intimă.

Miza scenei este dublă: Bloom știe că în acea zi a fost înșelat de către soția sa, Molly, cu care el nu avusese relații intime de la moartea fiului lor; tânără femeie, Gerty MacDowell, tânjește după un iubit și o căsnicie, dar și-a pus speranțele în Bloom, care (fără ca ea să știe) este un bărbat căsătorit. Mai rău, se dovedește a fi șchioapă și, în lumea ei cel puțin, era puțin probabil să se căsătorească vreodată.

Redactorii de la *The Little Review* au fost amendați și împiedicați să publice mai departe din *Ulise*. În semn de protest, Cocteau, Picabia, Ezra Pound, Brâncuși și alții au colaborat la o ediție ulterioară a revistei. Dar, în pofida sprijinului multor din comunități literare din Londra și Paris, Joyce – deja angajat în scrierea celui mai lung episod din *Ulise* – nu putea găsi un editor. Nimeni nu a vrut să riște încălcarea legilor împotriva obscenității, fie în Anglia, fie în America. „Cartea mea n-are să iasă niciodată acum”, i-a spus Joyce lui Beach „pe un ton de completă descurajare”. Beach își va aminti mai târziu că ea și-a dat dintr-odată seama că se putea întreprinde ceva și a întrebat: „Ai vrea să ne faci onoarea nouă, celor de la Shakespeare and Company, de a-ți publica *Ulise*?” Bucuros, Joyce a acceptat imediat și, „nedescurajată deloc de lipsa de capital, de lipsa de experiență, precum și de toate celelalte trebuitoare unui editor, [Beach] a mers drept înainte cu *Ulise*”<sup>32</sup>.

Astfel, la sfârșitul primăverii lui 1921, a fost inițiat în mod oficial un eveniment major în istoria literară.



În octombrie 1921, Claude Monet – pe cale să împlinească 80 de ani – l-a contactat pe criticul de artă Arsène Alexandre ca să-i spună că e gata pentru „o altă discuție privind darul meu pentru stat”. Monet recunoștea acum cu sinceritate că

„nu întinerește” și că „este important, într-adevăr urgent, ca această problemă să fie stabilită o dată pentru totdeauna”<sup>33</sup>.

Între timp, ideea de a plasa grandioasele picturi cu nuferi ale lui Monet într-un pavilion la Hôtel Biron (care devenise deja Musée Rodin) nu mai era realizabilă. Planul era prea scump și arhitectura prea modernă ca să le convină autorităților. În plus, Monet devenise iritabil și era dificil să te înțelegi cu el. În cele din urmă, vechiul său prieten, Clemenceau, a venit cu o idee salvatoare – aceea de a folosi o clădire deja existentă, Jeu de Paume sau Orangerie, ambele fiind destinate utilizării ca muzee sau spații expoziționale. La măsurători a reieșit că Jeu de Paume părea prea îngust, dar Orangerie se potrivea perfect, mai ales că se preta cererii lui Monet, care dorea o cameră de formă ovală. Clerenceau l-a sfătuit pe Monet să accepte imediat, chiar dacă facilitățile de la subsol (propușe pentru picturile lui Monet) erau „incomode și neatractive”<sup>34</sup>. După ce s-a răzgândit de câteva ori, Monet a acceptat, chiar sporind numărul de tablouri donate de la 12 la 18, atât timp cât acestea puteau fi expuse în două camere ovale, mai degrabă decât într-una<sup>35</sup>.

În iunie 1922, ministrul educației a semnat în sfârșit decretul de acceptare a donației lui Monet. Această veste a dat un impuls revigorant vârstnicului pictor, care a scris că „muncește din greu” și că vrea „să picteze totul înainte să-și piardă de tot vederea”<sup>36</sup>.



Într-o manieră similară, Marcel Proust încerca cu disperare să-și termine masiva operă înainte să moară. Puțini credeau că era atât de bolnav precum susține și lamentările sale frecvente în scrisori lungi către prieteni, că abia putea termina pagina pentru că e pe moarte, i-au întărit imaginea de băiat care strigă „Lupul!”<sup>37</sup>.

În mai 1921, după ce *Sodoma și Gomora* a apărut în librării, André Gide părea la fel de sceptic în privința stării de sănătate a lui Proust. „Știind cât e de greu pentru tine să prezici o zi în care te vei simți mai bine”, scria el cu un sarcasm transparent, „mă întreb uneori dacă nu ar fi cel mai bine să venim să sunăm la ușa ta zilnic, în speranța că, măcar o dată, Céleste va spune: «Da, M. Proust se simte mai bine în seara asta, vă poate primi pentru un moment».”<sup>38</sup>

În mod justificat, Proust era reticent să-l primească pe Gide. Cititorii contestaseră energic rolul important jucat de homosexuali și de homosexualitate în *Sodoma și Gomora*<sup>39</sup>, dar Gide, el însuși homosexual, fusese în schimb înfuriat de prezentarea

nemăgulitoare pe care Proust o făcuse homosexualilor. Într-o scrisoare către Proust, el s-a plâns că acesta „pictase o imagine a viciului care este mai condamnabilă decât orice invectiv; înfierând subiectul [despre care vorbești], încurajezi atitudini adânc înrădăcinate mai mult decât ar face-o pamfletul moral cel mai puternic”<sup>40</sup>.

Gide ar fi preferat o prezentare mai măgulitoare și, atunci când a reușit, în cele din urmă, să-l viziteze pe Proust, au discutat subiectul în detaliu. Deși surprins de mărturisirea lui Proust că este exclusiv homosexual, Gide a continuat să protesteze împotriva felului în care Proust stigmatizase homosexualitatea. Mai târziu, Proust i-a scris unui prieten și critic literar: „nu e vina mea dacă M. de Charlus [un personaj principal din *Sodoma și Gomora*, care este homosexual] este un domn în vârstă. Nu puteam să-i dau brusc înfațișarea unui ciobănaș sicilian”<sup>41</sup>. În orice caz, cum a observat ulterior Céleste, oricum lui Proust nu i-a păsat nicicând în mod deosebit de Gide sau de părerea lui: „Când eram doar între noi, îi spuneam întotdeauna acel «călugăr fals»”<sup>42</sup>.

În pofida obiecțiilor pe scară largă și chiar a furiei trezite de *Sodoma și Gomora*, au existat și cititori care l-au felicitat pe Proust pentru curajul său. Romanciera Colette a fost printre cei mai entuziaști: „Nimeni pe lume nu a mai scris așa ceva despre homosexuali”, i-a scris ea, „nimeni!”<sup>43</sup>.



Colette, cunoscută pentru stilul ei de viață scandalos, precum și pentru succesul ei ca romancier, își începuse cariera la apogeul Belle Epoque, când a apărut pe scena literară cu romanele ei despre Claudine, pe care cu nerușinare soțul ei, scriitorul și criticul Henry Gauthier-Villars (cunoscut sub numele de Willy), a pretins că le-a scris. Romanele Claudinei – povești erotice ale unei adolescente rebele – au devenit bestsellere, iar adevărata lor autoare, o tânără burgundă numită Sidonie-Gabrielle Colette (care deja renunțase la prenume, păstrând numai numele de familie), și-a revendicat în final dreptul asupra romanelor, părăsindu-și totodată și soțul. Începând din acel moment, contrar tradițiilor din epocă, ea a trăit viața pe care o dorea, împlinită din punct de vedere sexual și liberă.

După o scurtă aventură cu Natalie Clifford Barney, Colette s-a angajat într-una mai lungă, cu marchiza de Belbeuf (cunoscută sub numele de Missy), cu care a cântat la Moulin Rouge într-un număr ce a culminat cu un sărut erotic scandalos, pe scenă, provocând o adevărată furtună. Colette era interesată atât de femei, cât și de bărbați, având o aventură cu scriitorul italian Gabriele d'Annunzio, precum și cu Auguste Hériot,



un playboy bogat. În 1921 era căsătorită de mai mulți ani cu redactorul-șef de la *Le Matin*, Henry de Jouvenel, cu care avea o fiică. Dar printr-o întorsătură interesantă, ea avusese, de asemenea, o aventură cu fiul vitreg al lui de Jouvenel, care avea să ducă la divorț. Între timp, a continuat cu perseverență să-și perfecționeze scrisul – nu numai ca scriitor independent, ci și în calitate de critic literar și de teatru pentru *Le Matin*. Faima sa a continuat să crească, mai ales după 1920, când a publicat *Chéri*, povestea unei bătrâne curtezane și a tânărului răsfățat pe care îl iubește. Mulți au considerat-o o capodoperă, iar Colette a fost de acord: „pentru prima dată în viața mea”, i-a scris unui prieten apropiat, „am fost sigură, din punct de vedere moral, că am scris un roman în fața căruia nu am de ce să roșesc sau să mă îndoiesc”<sup>44</sup>.

Colette a scris anume pentru fiica ei libretul operei *L'Enfant et les sortilèges* („Copilul și vrăjile”), pentru care i-a cerut lui Maurice Ravel să scrie muzica. Se cunoșteau de la începutul secolului, căci se întâlniseră în saloanele doamnelor de Saint-Marceaux și Misia Natanson (care va deveni în cele din urmă Misia Edwards Sert) și împărtășeau dragostea pentru natură și pentru animale. Într-adevăr, Ravel, care era un omuleț cu ochi căprui răutăcioși, îi amintea Colettei de o veveriță<sup>45</sup>. Din cauza războiului și a sănătății precare, Ravel nu a putut face nimic în privința rugăminții ei până la 1919, când a venit cu mai multe sugestii care au captivat-o pe Colette: „De ce nu, bineînțeles, un *ragtime*!”, i-a scris ea. „De ce nu, bineînțeles, negri în Wedgwood! Ce rafală teribilă venind dinspre varieteu, să stârnească praful de pe operă!”<sup>46</sup>

Deși Ravel a schițat în scenele de deschidere ale lui *L'Enfant* în 1920, el revenise acum în viața publică și era implicat în concerte și repetiții la Viena, precum și la Paris. Se poate ca bârfele care circulau în comunitatea muzicală să fi prezis sfârșitul carierei lui Ravel, dar în 1920 Baletul suedez prezenta la Paris un balet pe muzica de la *Mormântul lui Couperin*, iar prestigioasa Orchestre Lamoureux din Paris prezenta premiera poemului coregrafic pentru orchestră *La Valse*. Deși încheierea frenetică a lui *La Valse* a consternat unii critici, alții au lăudat „verva neobosită”, precum și „sclipitoarea orchestrație”<sup>47</sup>. Va deveni una dintre cele mai populare lucrări ale Ravel.

Deja în mai 1921, Ravel era gata să se mute în vila sa liniștită din Montfort l'Amoury, nu departe de Paris. Acolo, în ceea ce el a numit Le Belvédère (fiindcă avea o vedere încântătoare spre peisajul rural), va compune în liniște pentru restul vieții lui.

La sfârșitul anului 1921, contele german Harry Kessler s-a întors la Paris pentru prima dată de la război. Kessler fusese cândva o prezență bine-venită la orice adunare culturală pariziană, dar în timpul războiului luptase ca un ofițer german pe Frontul de Vest, iar Léon Daudet și alții din dreapta naționalistă îl supuseseră unei zdrobitoare campanii de denigrare în presă. Kessler se poate să se fi întrebat ce fel de primire avea să i se facă, dar, deși observa că parizienii în general au devenit „oarecum mohorâți, mai puțin prietenoși”, el se simțea, în rest, „ca și cum m-aș fi întors pe o veche scenă familiară, după o scurtă absență”. Jean Cocteau a fost deosebit de prietenos, subliniind necesitatea „de a forma noi legături intelectuale între Franța și Germania”. În vara următoare, Kessler a efectuat prima sa vizită postbelică la sculptorul Aristide Maillol, care l-a primit „cu brațele întinse și cu lacrimi în ochi”. Kessler a fost, de asemenea, „foarte mișcat” la vederea vechiului prieten<sup>48</sup>.

De la sfârșitul anului 1918, în Germania avuseseră loc lupte sângeroase de stradă și alte manifestări de revoltă și haos, în timpul cărora monarhia s-a prăbușit și fragila Republică de la Weimar a apărut, lovită de valurile politice precum și de hiperinflația care a urmat primei tranșe din plata despăgubirilor de război, din 1921. Acest colaps economic i-a convins pe britanici că despăgubirile stabilite erau într-adevăr prea mari, în timp ce francezii o țineau în continuare pe-a lor, insistând că Germania deținea încă o bază industrială intactă și inventa scuze ca să nu plătească.

Un compromis între cele două părți nu părea posibil și când prim-ministrul Briand a fost în sfârșit de acord să revizuiască Tratatul de pace pentru a reduce despăgubirile datorate de germani, opinia publică franceză nu l-a susținut. Acuzat de a fi sluga britanicilor, el a fost, în plus, în urma unei situații tensionate privind reducerea armelor navale, situație orchestrată de englezi și de americani, forțat să accepte o ierarhie umilitoare a flotelor, care puneau Franța pe locul al patrulea în lume, lângă Italia. Briand și-a înaintat prompt demisia, lăsând postul liber pentru Raymond Poincaré.

Franța își va reveni în urma deprecierii francului, dar asta va dura câțiva ani și, la sfârșitul lui 1920 și începutul lui 1921, tânărul Le Corbusier nu știa ce urmează. Prins în menghina crizei economice postbelice, perspectivele sale de afaceri s-au diminuat rapid, lăsându-l deprimat și gata să arunce prosopul. Tipic, stările lui de spirit alternau și în 1921 le-a scris părinților că el „nu e tipul care să se întindă pe jos și să renunțe. Dacă vine astăzi o furtună care să-mi măture afacerea, tot ce va distruge

vor fi banii, nimic mai mult... Această criză, de fapt, îmi poate îmbunătăți viața, permițându-mi să întreprind activități mai adecvate aptitudinilor mele”<sup>49</sup>.

Pe parcursul câtorva luni, Le Corbusier a reușit să-și lichideze afacerile comerciale și industriale care mergeau în pierdere, inclusiv fabrica de cărămizi de la periferia Parisului. Poate mai dificil pentru el a fost încă un regres pe frontul artistic, unde expoziția sa comună cu Amédée Ozenfant, la prestigioasa Galerie Druet a fost taxată de critici. „Picturile noastre sunt criticate din cauză că sunt mecanice”, i-a scris prietenului său devotat William Ritter. „În sinea mea”, a continuat el, „eu sunt sigur că acestea implică un vis, un vis demn și auster.”<sup>50</sup>

Dar a avut dreptate când spunea că aceste crize îl îndreptă într-o direcție mai fructuoasă. În loc să schimbe lumea prin pictură, Le Corbusier s-a hotărât acum s-o facă prin arhitectură. În 1921 a început să dezvolte ceea ce el numea maison Citrohan – „case produse în masă” – numite parțial după automobilele Citroën, deoarece „omul trebuie să considere casa ca pe o mașină în care trăiește sau ca pe o unealtă”<sup>51</sup>. Mai sofisticată în concept decât structura Dom-Ino, această casă – cu formă curată, ca o cutie de pantofi – lega spații de înălțimi diferite printr-un perete de sticlă în camera de zi, înaltă cât două etaje, prin care se revărsa soarele.

Deja Le Corbusier găsisse admiratori ai arhitecturii sale printre parizieni, inclusiv Fernand Léger, cu care petrecea seri lungi discutând la Rotonde, sau mergând cu bicicleta (s-au întâlnit în timp ce Le Corbusier trecea cu bicicleta prin Montparnasse). Prietenia lor va dura.

În timp ce Le Corbusier încerca să-și dea seama ce va face cu viața lui, un alt tânăr – un tânăr scriitor american din Chicago – se instala în apartamentul lui sărăcăcios de la etajul al patrulea, pe rue du Cardinal-Lemoine, în Cartierul latin. Era într-o iarnă geroasă, în decembrie 1921, iar Ernest Hemingway și mireasa lui, Hadley, erau pe cale să descopere o lume nouă.



## CAPITOLUL 7

# Generația pierdută (1922)

Ernest Hemingway îngheța. Închiriase o cameră pentru scris, la ultimul etaj al unei clădiri mici de lângă apartamentul lui sărăcăcios de pe rue du Cardinal-Lemoine, și avea nevoie să aprindă un foc. Dar ar fi costat mai mult decât și-ar fi putut permite să cumpere ce-i trebuia – „o legătură de surcele, trei mănunchiuri, legate cu sârmă, de așchii scurte de pin, lungi cât jumătate de creion, ca să se aprindă de la surcele, și apoi o legătură de lemne pe jumătate uscate”<sup>1</sup>.

După ce s-a uitat pe fereastră, prin ploaie, și a contemplat hornurile vecine, niciunul fumegând, a decis că probabil coșul lui nici n-ar trage fumul cum trebuie și că ar fi ca și cum și-ar pune direct pe foc banii, nu lemnele. Așa că a ieșit afară, pășind în ceea ce el descrie ca „tristețea orașului” și îndreptându-se spre o cafenea primitoare din place St-Michel. Acolo a comandat o *café au lait*, urmată de un rom de încălzire, și și-a scos un caiet și creion. Au urmat vin alb și stridii. A văzut o fată drăguță și s-a gândit: „Tu îmi aparții mie și tot Parisul îmi aparține, iar eu aparțin acestui caiet și acestui creion”<sup>2</sup>.

Amintirile lui Hemingway din anii petrecuți la Paris ar putea fi mai degrabă ficțiune decât memorii, dar ele surprind esența orașului așa cum l-a văzut el, chiar și atunci când aceste așa-zise memorii servesc creionării unei imagini a lui însuși așa cum voia el să o vadă – el și alții. Născut în 1899 într-o familie strictă din clasa mijlocie, într-o absolut respectabilă suburbie din Chicago, Oak Park, Hemingway și-a petrecut tinerețea visând la fapte eroice à la Teddy Roosevelt și la explorarea

frontierelor din sălbăticie. Viața de familie a devenit tot mai plină de angoase când tatăl său, un medic care s-a dovedit că suferea de tulburări mintale, s-a retras într-o izolare alimentată de paranoia, în timp ce mama lui Hemingway, profesoară de canto de succes și activă susținătoare a drepturilor femeii, a ajuns să conducă gospodăria. În timp, tatăl lui Hemingway se va sinucide, la fel cum urmau să o facă și trei, poate patru dintre copiii doctorului Hemingway. Intrarea SUA în Marele Război l-a inspirat pe adolescentul Hemingway, așa cum s-a întâmplat cu atâția tineri americani, să se ofere voluntari. Vederea slabă l-a ținut departe de armată, dar nu l-a împiedicat să devină șofer pe o ambulanță a Crucii Roșii în Italia. Acolo a fost rănit în timp ce împărțea ciocolată și țigări soldaților dintr-un post de avangardă. Povestea se va dezvolta în timp, de fiecare dată când o va povesti Hemingway, până când a ajuns să apară ca un erou de război – moment în care povestea va ajunge sursă de inspirație pentru ficțiunea sa.

Până să se întoarcă acasă, Hemingway era deja familiarizat cu războiul, se îndrăgostise (și fusese respins) de o femeie mai în vârstă și știa că vrea să devină scriitor. În loc să meargă la facultate, așa cum și-ar fi dorit părinții, el a optat pentru o slujbă la un ziar și s-a mutat la Chicago, unde se aștepta să-și găsească de lucru. Din nefericire, Chicago, inundat de șomeri în perioada imediat următoare războiului, nu ofereea nimic din ce l-ar fi interesat pe el, însă acolo a întâlnit-o pe Hadley Richardson, o femeie interesantă și inteligentă, cu opt ani mai mare decât el, plină de o atrăgătoare *naïveté* și posesoare, în plus, a unei averi substanțiale. Mai târziu, Hemingway îi va descrie „chipul modelat gingaș”, precum și ochii și zâmbetul ei care „se luminau atunci când ajungea la vreo decizie, ca și cum ar fi fost daruri bogate”<sup>3</sup>. Mama ei, care o controla cu o mână de fier, murise de curând (tatăl ei se sinucisese mai înainte), iar ea era pregătită să-i ofere lui Hemingway toată atenția și admirația de care acesta avea nevoie. El, la rândul său, i-a oferit acea afecțiune masculină puternică și sprijinul care îi lipsise atât de mult. „Cred sincer că avem una dintre cele mai bune șanse la o fericire completă”, i-a spus ea<sup>4</sup>.

Cei doi s-au căsătorit 11 luni mai târziu, în toamna lui 1921, și la sfârșitul anului – influențați de noua cunoștință literară a lui Hemingway, Sherwood Anderson – s-au mutat la Paris. Hemingway nu vorbea franceza, dar Hadley o studiasse la școală și – susținuți de postul de reporter corespondent pentru *Toronto Star*, care îi fusese oferit lui Hemingway – s-au decis să-și încerce norocul în Orașul luminilor.

La urma urmei, locuri de muncă nu prea erau, iar costul vieții la Paris era scăzut. Desigur, tinerii căsătoriți au fost atrași de ideea că Parisul este orașul iubirii, dar ce i-a stârnit interesul lui Hemingway au fost scriitorii și artiștii pe care i-a menționat Anderson, cum ar fi James Joyce, Gertrude Stein și Picasso. Anderson a promis să le scrie tuturor și, în plus, a promis că îi vor ajuta.

Și așa, la începutul lui 1922, Ernest și Hadley Hemingway se găseau într-un apartament mic și mizer, într-un colț întunecat și de un frig mușcător din Cartierul latin din Paris. „Acasă, în rue du Cardinal-Lemoine”, va scrie Hemingway mai târziu, „era un apartament cu două camere care nu avea apă caldă și nici toalete interioare, cu excepția unui container antiseptic”<sup>5</sup>. El îl descrie ca pe un „apartament vesel, însuflețit”, dar nu exista gaz, nici electricitate, iar prietenii au fost îngroziți când l-au văzut, mai ales că familia Hemingway nu era nevoită să trăiască în acest fel: Hadley avea bani, dar Ernest (cu mândrie de mascul) nu voia să-i folosească. Cu toate acestea, așa cum mărturisea Hadley mai târziu, pentru un apartament de la Paris, „a fost destul de distractiv”<sup>6</sup>. Așa că, în timp ce ea se îngrijea de treburile casnice, Ernest făcea rondul, de la Café du Dôme, din Montparnasse (Rotonde era temporar închisă pentru renovare) la Shakespeare and Company a Sylviei Beach din Cartierul latin. Nu-i plăcea Montparnasse, pe care mai târziu l-a numit „un loc sumbru”<sup>7</sup>, dar se bucura de compania Sylviei Beach și mai ales aprecia ocazia de a repara lacune serioase în propria educație împrumutând cărți de la biblioteca și librăria lui Beach – de la Turgheniev și D.H. Lawrence, Dostoievski și Tolstoi până la revistele literare contemporane. Hadley, singură în majoritatea timpului și (spre stinghereala lui Ernest) mai bine educată decât el, citea de asemenea cu interes cărțile împrumutate de la Shakespeare and Company.

Dar pentru moment, frigul și umezeala au învins, la fel și amenințarea gripei spaniole. La scurt timp după sosire, Ernest și Hadley au părăsit Parisul pentru zăpezile curate și sănătoase din Elveția.



La 2 februarie, când cuplul Hemingway se pregătea să se întoarcă la Paris din Elveția, Sylvia Beach aștepta pe peronul din Gare de Lyon trenul expres de la Dijon, care îi aducea primele două exemplare publicate ale lui *Ulise* de James Joyce.

Joyce lucrase febril pe tot parcursul lui 1921, încercând – în pofida teribilelor dureri oculare – să termine manuscrisul la timp pentru a fi publicat pe 2 februarie 1922, data celei de-a patruzecoa aniversări ale sale. A reușit chiar să scrie ultimele două episoade simultan. Era o sarcină imensă și pentru Beach. Manuscrisul lui Joyce a provocat panică printre cele care l-au bătut la mașină: mai multe au refuzat slujba din capul locului, cum au văzut manuscrisul, cu un scris de mână indescifrabil și mai multe săgeți și inserții, și una, copleșită de dificultatea manuscrisului, a amenințat chiar că se aruncă pe geam. Încă una a sunat la ușa lui Joyce și a aruncat manuscrisul pe podea, luând-o la goană înainte de a putea să o plătească. În sfârșit, sora Sylviei, Cyprian, l-a bătut la mașină – trezindu-se înainte de răsărit ca să descifreze scrisul lui Joyce înainte de a merge la studioul de film unde lucra ca actriță de film mut. O prietenă de-a lui Cyprian, care a preluat sarcina când Cyprian trebuia să filmeze în afara Parisului, a renunțat după 45 de pagini, iar soțul altei dactilografe, șocat după ce a citit un fragment, a aruncat o parte a manuscrisului pe foc. Din fericire, dactilografa ascunsese restul manuscrisului, dar Beach a trebuit să recupereze paginile lipsă de la avocatul care se ocupa de procesul intentat lui Joyce la New York pentru obscenitate, avocat care a fost de acord, fără tragere de inimă, să fotografieze paginile exemplarului său și să le trimită prin mama lui Beach la Paris.

Nu numai că Joyce a refuzat să capituleze în vreun fel în urma condamnării pentru obscenitate, la New York, a *The Little Review*, dar s-a apucat să scrie „Circe”, cel mai bizar și mai indecent episod al întregii cărți, care se petrece în Nighttown, cartierul felinarelor roșii de la periferia Dublinului. Mai devreme, Ezra Pound, care citea episoadele (capitolele) din *Ulise* pe măsură ce apăreau, începuse să se îngrijoreze. Oare Joyce era bine? se întreba. Oare „se lovise la cap sau fusese mușcat de un câine turbat și o luase razna?”<sup>8</sup>

Dar Sylvia Beach era de neoprit. Deși ea nu mai publicase nimic înainte, nu avea capital și nu știa nimic despre domeniul editării de carte, nu a dat înapoi în fața provocării. A găsit un meșter tipograf la Dijon care nu a fost deranjat de dificultăți (și, în orice caz, nu înțelegea limba engleză) și a decis să scoată o ediție privată de 1 000 de exemplare, cu trei versiuni de calitate, cele mai scumpe fiind tipărite pe hârtie olandeză făcută manual și semnate de Joyce. Apoi a publicat un prospect și l-a trimis unor destinatari din întreaga lume, așteptând să primească comenzile prin poștă, înainte de publicare, ca să aibă cu ce plăti tipografia.

În curând, nume bine-cunoscute pe scena literară au înaintat comenzi, inclusiv Hart Crane, W.B. Yeats, William Carlos Williams și Wallace Stevens, împreună cu personalități precum Winston Churchill, în timp ce un prieten al lui Beach aduna comenzi în cluburile de noapte din Montparnasse.

Joyce nu era un autor cu care se lucra ușor. El a terminat ciornele ultimelor două capitole la sfârșitul lunii octombrie 1921 și încă scria atunci când au început să vină șpalturile, pe care le-a umplut de corecturi. El a cerut mai multe exemplare simultan, pe care le-a marcat diferit, și le-a supus acelorași corecturi pe pagină pe care le înserase și pe șpalturi. S-a calculat că „trecea prin patru șpalturi și cinci corecturi pe pagină pentru fiecare pagină din *Ulise*. A scris aproape o treime din roman pe șpalturi și corecturi”<sup>9</sup>. Mai mult, Joyce a insistat asupra unei coperte albastre cu litere albe, cu un albastru care să fie exact în nuanța steagului Greciei. Pentru a respecta această dorință, tipograful a trebuit să meargă în Germania ca să găsească exact nuanța pe care o voia Joyce și, atunci când s-a dovedit că albastrul fusese pus pe hârtia greșită, tipograful a trebuit să litografieze culoarea pe hârtie albă. Dar Beach era dispusă să lucreze cu autorul ei dificil, chiar să-i îndeplinească cele mai nerezonabile cereri, făcând varianta tipărită a lui *Ulise* cât mai aproape posibil de ceea ce își dorea Joyce.

Beach mutase Shakespeare and Company la adresa sa finală, pe rue de l’Odéon numărul 12, vizavi de librăria lui Adrienne Monnier. Când Beach a adus primele două exemplare ale lui *Ulise* de la Gare de Lyon, pe 2 februarie 1922, i-a oferit unul lui Joyce, ca dar ziua lui. Pe celălalt l-a pus în vitrina librăriei Shakespeare and Company, în fața căreia s-a strâns o mulțime ca să-l vadă.



Hemingway a convins-o pe Sylvia Beach, cu care se împrietenise, că fusese rănit în război în Italia, că „toată lumea credea că e pe ducă” și că a petrecut doi ani într-un spital militar ca să-și revină. De asemenea, el a convins-o pe Beach că tatăl lui murise „în împrejurări tragice”, pe când Ernest era încă „un băiat în pantaloni scurți”, lăsându-i lui Ernest, ca unică moștenire, arma sa și obligându-l să renunțe la școală pentru a-și întreține mama și frații cu banii câștigați în meciuri de box<sup>10</sup>. Era o poveste bună, dar o invenție, inclusiv moartea tatălui lui Ernest, care nu era tocmai bine, dar era încă în viață. Cu toate acestea, Hemingway era convingător în invențiile sale și poate a sfârșit prin a se convinge și sine.



Printre primii vizitatori la Shakespeare and Company s-au numărat Gertrude Stein și partenera sa, Alice B. Toklas. După întâlnirea inițială, Beach le-a văzut adesea pe cele două, fie la Shakespeare and Company, fie la atelierul lor de pe rue de Fleurus, lângă jardin du Luxembourg. Potrivit lui Stein, „Sylvia Beach a fost foarte entuziasmată de Gertrude Stein și au devenit prietene. [Stein] fusese primul abonat anual la biblioteca Sylviei Beach [Shakespeare and Company] și Sylvia Beach era foarte mândră și recunoscătoare”<sup>11</sup>.

Gertrude Stein se poate să fi fost un abonat timpuriu la biblioteca lui Beach, dar cu siguranță nu primul: Stein nu a apărut la Shakespeare and Company decât la vreo patru luni de la deschidere, când biblioteca avea deja aproximativ 90 de membri. În plus, deși Stein era convinsă de contrariul, recunoștința lui Beach avea limite: potrivit lui Beach, „abonamentul făcut de Gertrude Stein a fost doar un gest prietenos”, deoarece „ea era puțin interesată, desigur, de orice carte pe care n-o scrisese ea”. În plus, la prima lor întâlnire, Gertrude a încercat să o pună pe Beach în încurcătură, întrebând indignată de ce nu avea titluri precum *The Trail of the Lonesome Pine*\* și *A Girl of the Limberlost*\*\* – experiență umilitoare pentru Beach, care încercase să strângă toate operele lui Gertrude Stein pe care le găsisese și, în orice caz, nu avea *The Trail of the Lonesome Pine*. Alice, în perspectiva lui Beach, „era adultul – Gertrude era un copil, un fel de copil precoce”<sup>12</sup>.

Beach, după spusele lui Stein, „mai târziu a încetat să mai vină pe la mine”<sup>13</sup>. Deloc surprinzător. După publicarea lui *Ulise*, Beach a devenit, cum spunea scriitorul și criticul literar Eugene Jolas, „probabil cea mai cunoscută femeie din Paris”<sup>14</sup>. Chiar dacă afirmația era o exagerare, Beach era cu siguranță la fel de cunoscută ca Gertrude Stein – un afront pe care Gertrude Stein nu l-ar fi luat ușor.

Mai rău încă, Beach devenise faimoasă prin publicarea lui *Ulise* al lui James Joyce; or, Gertrude Stein nu-i avea categoric la inimă nici pe James Joyce, nici pe *Ulise*. După ce a apărut *Ulise*, Stein chiar a venit cu Alice să anunțe că, drept consecință, au renunțat la calitatea de membru al Shakespeare and Company și s-au înscris, în schimb, la Biblioteca americană (pe atunci situată dincolo de Sena, lângă Palatul Elysée).

\* „Poteca pinului singuratic” (1908), roman al scriitorului american John Fox Jr. (n. red.).

\*\* „O fată din Limberlost” (1909), roman al scriitorului american Gene Stratton-Porter (n. red.).

Iritarea lui Stein când venea vorba de Joyce se poate să fi venit, cel puțin în parte, de la supărarea pe care i-o provoca asocierea cu el, în calitate de scriitor modernist, deși ea era convinsă că îi despărțeau diferențe fundamentale. Dar în adâncul sufletului, îl ura pentru că fusese prima și pentru că avea convingerea de nezdruccinat că era mai bună. Joyce „este un scriitor *bun*”, a remarcat ea condescendent la un moment dat, adăugând că „oamenii îl plac pentru că e de neînțeles, deci oricine îl poate înțelege”. În cazul în care publicul ei (în acest caz, scriitorii americani Samuel Putnam și Wambly Bald) nu ar fi înțeles ce vrea să spună, a întrebat: „Dar cine a venit primul, Gertrude Stein sau James Joyce? Nu uitați că prima mea carte mare, *Three Lives* („Trei vieți”), a fost publicată în 1908. Asta a fost cu mult înainte de *Ulise*”. Și apoi, într-o ultimă manifestare de dispreț, a declarat că „influența sa, cu toate acestea, este locală. Ca Synge, un alt scriitor irlandez, a avut și el ziua lui”<sup>15</sup>.

„Dacă îl menționezi pe Joyce de două ori, nu te mai invită altă dată”, a scris Hemingway. „Era ca și cum aș fi menționat un general, cu aprecieri favorabile, în fața altui general. O dată e de ajuns să înveți să n-o mai faci.”<sup>16</sup> Poate că singurul care a reușit să se descurce a fost romancierul și jurnalistul american Elliot Paul, un tip timid și interesant, care a rămas oarecum prieten atât cu Stein, cât și cu Joyce, și care chiar a vorbit în termeni elogioși despre Joyce, deși știa că Stein îl poate auzi. Un prieten al lui Paul a povestit o astfel de ocazie cu uimire, adăugând: „să vorbești despre Joyce în salonul lui Gertrude era ca și cum te-ai fi avântat acolo unde și îngerii se tem să meargă, dar... dacă altcineva ar fi îndrăznit să-l laude pe Joyce la [Gertrude și Alice], amândouă ar fi luat foc”. În schimb, Stein a pus capăt conversației ferm, dar grațios, adăugând: „Joyce și cu mine suntem la poli opuși, dar munca noastră are același țel, crearea de ceva nou”<sup>17</sup>.

Mult mai târziu, Sylvia Beach i-a văzut pe Joyce și Stein în colțuri separate, la același *tea party*. „Ei nu se întâlniseră niciodată”, a explicat ea, „deci, cu consimțământul lor reciproc, i-am prezentat unul altuia și i-am văzut strângându-și mâinile destul de pașnic.”<sup>18</sup> Gertrude Stein a descris această ocazie în termeni deosebit de lipsiți de nuanță: „Nu ne-am întâlnit până atunci”, i-a spus ea lui Joyce, „și el a spus nu, deși numele noastre apar întotdeauna împreună, și apoi am vorbit despre Paris și unde locuim și de ce locuim unde locuim, și asta a fost tot”<sup>19</sup>.

Se întâmpla ca, dintre toți scriitorii moderni, Gertrude Stein să-l prefere pe Proust. Dar când voia să citească pentru divertisment, nu avea nicio intenție să rămână la Proust sau orice alt membru al scenei literare, trecute sau prezente. Îi plăceau poveștile cu detectivi.



Gertrude Stein a fost cea care a găsit numele de „generația pierdută”, sintagmă care a ajuns să descrie toată mulțimea pestră de expatriați din Parisul anilor 1920, artiști sau scriitori. Hemingway își amintește că ea s-a decis asupra acestei expresii după ce și-a dus vechiul model T Ford la reparat și nu a fost mulțumită de atitudinea mecanicului, un tânăr, fost soldat. Șeful lui a fost cel care a folosit pentru prima dată această sintagmă, ca să-l certe pe tânăr, spunându-i că face parte dintr-o *génération perdue* (generație pierdută). Povestindu-i incidental lui Hemingway, Stein i-a spus: „Asta sunteți toți... Toți tinerii care ați luptat în război. Sunteți o generație pierdută”.

Hemingway a protestat, dar ea a insistat. „Nu aveți respect pentru nimic”, i-a spus. „Beți până intrați în mormânt.” Când Hemingway a continuat să protesteze, ea a replicat: „Nu te certa cu mine, Hemingway... nu ajută la nimic. Sunteți o generație pierdută, exact cum a spus mecanicul-șef de la garaj”.

După aceea, Hemingway s-a gândit furios la cei care au suferit în timpul și de pe urma războiului și la fel de furios s-a întrebat: „Cine pe cine face generație pierdută?” Și apoi și-a reamintit ce prietenă bună era Stein. Cu toate acestea, ceva ranchiună rămăsesse în urma conversației. „La dracul cu generația ei pierdută”, s-a gândit, „și cu toate etichetele astea murdare și superficiale.”<sup>20</sup>

După ce a ajuns acasă, i-a povestit totul lui Hadley și apoi a spus: „Știi, Gertrude e draguță, oricum ar fi”. Hadley a fost de acord, iar el a adăugat: „dar câteodată vorbește numai mizerii”<sup>21</sup>.



La început, Hemingway a trebuit să decidă ce era folositor și ce nu din sfaturile pe care Gertrude Stein era atât de dispusă să i le dea. A întâlnit-o pentru prima dată pe Stein în martie 1922, după întoarcerea lui din Elveția. El a trimis scrisoarea de prezentare de la Sherwood Anderson, iar ea a răspuns prompt, invitându-l pe el și pe Hadley la ceai, în după-amiaza următoare. După cum a învățat repede Hadley, ceai

pe rue de Fleurus numărul 27 însemna ceai numai pentru Ernest sau cel puțin ceai cu Gertrude; Alice se ocupa de toate soțiile, de care Gertrude nu era deloc interesată.

Cu toate acestea, a fost o ocazie remarcabilă pentru ambii soți Hemingway. Gertrude nu mai organiza saloanele de sâmbătă seara, dar ceaiurile de după-amiază, cu grupuri mai mici, ținute în atelierul ei gemând de obiecte de artă, erau încă memorabile.

Picturile – printre ele, pânze timpurii de-ale lui Picasso și Cézanne, dar niciun Matisse (fratele Gertrudei, Michael, și cumnata Sarah, patroni ai artiștilor, erau susținători ai lui Matisse și, în plus, Gertrude se certase de multă vreme cu Matisse) – i-au părut lui Hemingway ca fiind expuse într-un muzeu, „cu excepția faptului că aici exista un șemineu mare, era cald și confortabil și ne-au dat să mâncăm tot felul de bunătăți”. Gertrude și Alice păreau să-i placă pe Ernest și pe Hadley, tratându-i, ca să-l cităm pe Hemingway, „ca pe niște copii foarte buni, foarte manierați și foarte promițători”<sup>22</sup>. În curând, Gertrude și Alice le-au întors vizita, stând pe salteaua așezată pe jos în apartamentul familiei Hemingway, unde Gertrude și-a prezentat opinia ei cu privire la paginile de ficțiune pe care i le dăduse Hemingway.

Ea a vorbit și el a ascultat; așa prefera ea să meargă lucrurile, fie în timpul unor plimbări lungi împreună, în jardin du Luxembourg, fie pe rue de Fleurus, la numărul 27. Gertrude îl considera „un bun ascultător”<sup>23</sup> și îi dădea sfaturi, care constau, în mare parte, în instrucțiuni de a arunca tot ce a scris și de a o lua de la capăt. Se poate ca Hemingway să nu fi luat în seamă tot ce i-a spus – la urma urmei, nici proza ei nu era publicată de nimeni, ceea ce o irita la nesfârșit (fusesse obligată, până la data respectivă, să-și finanțeze singură toate lucrările). Dar, motivat de aceste discuții, Hemingway a început într-adevăr să-și analizeze propria proză și ceea ce mergea și ce nu în stilul lui. În acest timp, a luat câte ceva din felul de a scrie al Gertrudei Stein, precum și de la Ezra Pound, o altă influență majoră în timpul șederii lui Hemingway la Paris.

Pound, născut în Idaho atunci când acesta era încă Teritoriul Idaho și adus în Pennsylvania pe vremea când era foarte mic, dobândise trăsături cosmopolite la vârsta de 13 ani, când a călătorit în Europa cu mama și mătușa sa. Având deja o specializare în latină, obținută la Academia Militară, a fost admis la Universitatea din Pennsylvania la vârsta de 15 ani, când se hotărâse că va fi poet.

Anii petrecuți la Londra ca redactor al rubricii externe a mai multor reviste literare americane l-au pus în contact cu unii dintre cei mai cunoscuți și mai în vogă

tineri scriitori și poeți ai zilei, iar mândria sa cea mare a fost descoperirea lui T.S. Eliot și a lui James Joyce, toate acestea în timp ce Pound însuși scria și publica poezie și critică literară. De asemenea, s-a căsătorit cu fiica fostei iubite a lui W.B. Yeats, devenind astfel prieten cu Yeats.

Dar războiul îl lăsase pe Pound profund deziluzionat, așa cum se întâmplase cu atâția din generația sa, și în 1921 a părăsit Londra pentru Paris, unde a devenit parte a scenei literare suprarealiste emergente și a petrecut mult timp construind mobile – pentru apartamentul său și pentru librăria bunei sale prietene, Sylvia Beach. De asemenea, a continuat să-și publice poezia și să-i ajute pe alții să-și tipărească scrierile, inclusiv *The Waste Land* de T.S. Eliot (publicat în toamna lui 1922), pe care Pound l-a revizuit în mod substanțial, sintetizându-l și reducându-l cu cel puțin o treime.

În pofida ezitării inițiale a lui Ernest Hemingway (Pound i s-a părut la început snob și pompos), Pound va deveni în curând prietenul apropiat și ghidul literar al lui Hemingway. „Ezra a fost cel mai generos scriitor pe care l-am cunoscut vreodată”, a scris mai târziu Hemingway despre mentorul său. „A ajutat poeți, pictori, sculptori și prozatori în care credea și ar fi ajutat pe oricine aflat la ananghie, fie c-ar fi crezut în ei sau nu.”<sup>24</sup> Pound i-a recomandat lui Hemingway ce să citească (listă care avea valoarea unui curs de trei ani de literatură clasică) și l-a ajutat să publice. Cel mai important, el i-a dat sfaturi lui Hemingway cu privire la scris – subliniind laconismul și precizia – și l-a prezentat peste tot ca pe un tânăr scriitor promițător, o viitoare stea literară. Hemingway, la rândul său, a urmat sfaturile lui Pound și a încercat să-l învețe să boxeze.



Timpul pe care Hemingway l-a petrecut cu Gertrude Stein și cu Ezra Pound a fost scurt: el și Stein și-au suprapus șederea la Paris doar pentru aproximativ șase săptămâni, în timpul primului an și jumătate al lui Hemingway acolo, iar cu Pound a avut doar în jur de șase luni, urmate de vizite scurte și corespondență în anii care au venit. În timpul „acestor primi ani, neliniștiți, după război”, afirmă Stein<sup>25</sup>, toată lumea era permanent în mișcare. Pound a plecat în scurt timp în Italia, iar Gertrude s-a dus cu Alice la țară, unde a rămas pentru tot restul anului.

Hemingway era, de asemenea, mereu în mișcare, întotdeauna agitat; a plecat la Genova în aprilie (pentru a relata despre conferința economică), în Elveția în mai

(unde el și Hadley s-au alăturat unui prieten în drumeții în Pasul Saint-Bernard), la Milano în iunie (unde l-a intervievat pe Mussolini) și a făcut pe jos un tur al Pădurii Negre în august. În septembrie, Hemingway a plecat la Constantinopol, ca să scrie despre Războiul greco-turc, iar în noiembrie a ajuns la Lausanne, de unde a trimis articole privind conferința de renegociere a tratatului impus Imperiului Otoman (acum Turcia), după război. Hadley l-a însoțit în Elveția de Crăciun, după care a urmat o succesiune amețitoare de destinații în Italia și Germania, urmată de prima lor călătorie în Spania. S-ar fi dus în Rusia și în Irlanda dacă ar fi fost după el, dar Hadley a pus piciorul în prag. În tot acest timp, Hemingway a continuat să scrie, chiar în timp ce-și dovedea priceperea fizică și își stabilea o imagine de tip dur, angajat mereu într-o mulțime de exerciții fizice, de la schi, drumeții și săniuș la ciclism, pescuit și box. Mergea la curse de cai și paria, iar în curând avea să se ducă la luptele cu tauri din Pamplona, pe care le va integra în primul său roman publicat, *Fiesta*. Dar acest roman nu va căpăta o formă definitivă în mintea lui decât după o perioadă lungă, timp în care Hemingway a suferit respingere după respingere. Totuși, în pofida acestor eșecuri, el a mers înainte cu scrisul, sintetizându-și propozițiile, modelându-și paragrafele și eliminând clișee și sentimentalisme. Până să înceapă vara, primise deja primele confirmări – nu pentru povestirile sale, ci pentru câteva poezii.

A fost un început, oricât de neînsemnat. Dar eșecurile de la sfârșitul anului au fost enorme. În primul rând, Hadley i-a pierdut manuscrisele – povestiri, poezii și un roman neterminat. Le aducea în Elveția ca o surpriză, ca să poată lucra la ele cât se aflau acolo, dar, pe drum, valiza în care se aflau a fost furată.

Și apoi, la începutul anului următor, au aflat că Hadley era însărcinată. „Sunt prea tânăr să fiu tată”, scrie Gertrude Stein că i-ar fi spus Hemingway, „cu mare amărăciune.”<sup>26</sup> Dacă Gertrude poate sau nu fi crezută pe cuvânt când vine vorba de subiectul căsătoriei și al copiilor, subiect pe care îl găsea obositor, e mai puțin important – așa își amintește ea scena, inclusiv tentativa ei de a-l consola pe Ernest înainte să-l trimită la ale lui.



În noiembrie a murit Proust. Avea 51 de ani și, în ciuda unei lungi istorii de sănătate precară, moartea sa a venit ca un șoc. A continuat să lucreze la *În căutarea timpului pierdut* până în clipa morții, chiar dacă (după cum o confirmă menajera sa,

Céleste Albaret), scrisese „Sfârșit” pe ea încă de la începutul primăverii lui 1922, iar biograful său, William Carter susține că ar fi vorba de o dată care se încadrează undeva între 1916 și 1919<sup>27</sup>.

Într-o noapte, Proust i-a spus lui Céleste că vrea ca munca sa să fie „un fel de catedrală în literatură. De aceea nu se termină niciodată”. Chiar și după ce construcția este completă, i-a spus el, există întotdeauna ceva de adăugat<sup>28</sup>.

Una dintre ultimele apariții publice ale lui Proust a fost la somptuosul bal costumat de Anul Nou dat de familia Beaumont, la începutul anului 1922. Mult înainte de eveniment, el i-a scris contelui de Beaumont ca să îl întrebe dacă în casă va fi cald. În ziua balului i-a mai trimis lui Beaumont o scrisoare, în care îi spunea că e hotărât să vină, în pofida faptului că se simte slăbit, și cerând „o ceașcă de ceai fierbinte la so-sire”. El a cerut, de asemenea, ca Beaumont să nu-l prezinte „unui număr prea mare de doamne intelectuale și obositoare”<sup>29</sup>. Și Céleste a sunat (pentru a zecea oară, cum i-a spus Beaumont lui Jean Hugo), ca să se asigure că nu există curenți de aer în cameră și că ceaiul (o tizănă de *tilleul*) a fost pregătit în mod corespunzător, în conformitate cu rețeta trimisă de ea. Probabil că Beaumont a îndeplinit toate aceste cerințe într-un mod satisfăcător, căci Proust, care a sosit târziu, ca de obicei, a rămas pe toată durata balului. Părea bolnav, totuși, i s-a părut lui Hugo, care nu-l mai văzuse din 1917 și a fost șocat de fața lui palidă și umflată<sup>30</sup>.

Cocteau a fost unul dintre primii care au văzut trupul neînsuflețit al lui Proust și, cu permisiunea fratelui lui Proust, doctorul Robert Proust, i-a telefonat lui Man Ray să vină să facă o poză – un exemplar pentru familie, unul pentru Cocteau și un al treilea pentru el, dacă voia. Nimic pentru presă. S-a întâmplat totuși ca fotografia să apară în ceea ce Man Ray numea „o revistă elegantă”, cu numele unui alt fotograf drept autor. Man Ray a cerut o erată, dar editorul a spus doar că Man Ray a revendicat lucrarea ca fiind a lui.

Slujba de înmormântare a lui Proust (fusesse botezat catolic) a avut loc la Saint-Pierre de Chaillot, iar el a fost ulterior înmormântat laolaltă cu părinții săi în Père-Lachaise. Printre cei care îl regretau era James Joyce. Unica lor întâlnire, la o cină târzie, în luna mai a anului anterior, avusese ca rezultat doar un schimb placid de replici (Joyce plângându-se de durerile de cap și de ochi, Proust, la rândul său, plângându-se de digestie) și o plimbare în același taxi, în care Joyce, deja beat, l-a

îngrozit pe Proust deschizând larg fereastra. Fusese un fel de încercare de socializare ratată, dar nici unuia nu părea să-i pese. Proust și Joyce nu s-au arătat niciodată interesați unul de scrisul celuilalt. Cu toate acestea, Joyce a venit să-și prezinte omagiile la mormântul lui Proust.

Cât despre poza de pe patul de moarte, nimeni nu a descoperit cine a trimis-o la revistă.



Man Ray fotografiase o mulțime de celebrități în acel an, inclusiv pe James Joyce, pe care Sylvia Beach l-a trimis în studioul lui Man Ray pentru o fotografie oficială, de autor, chiar înainte ca *Ulise* să iasă de sub tipar. Fotografia, cu Joyce privind în jos, cu fruntea sprijinită în mână, a fost un succes, dar puțini știau la timpul respectiv că Joyce își proteja ochii slăbiți de luminile strălucitoare din studio<sup>31</sup>.

Ray îi fotografiase deja pe Cocteau și pe Picasso, iar acum îl fotografia din nou pe Picasso, de data aceasta cu micul său fiu, Paolo. L-a fotografiat, de asemenea, și pe Henri Matisse (arătând ca un medic, cu ochelari cu ramă de aur), precum și pe Pica-bia, la volanul uneia dintre mașinile sale rapide. În curând, alți scriitori și artiști, inclusiv Satie, Hemingway, Ezra Pound, Joan Miró, Georges Braque și Juan Gris, și-au făcut drum spre studioul lui Man Ray, iar la timpul potrivit, portretele lor apăreau pe pereții de la Shakespeare and Company, pentru care Man Ray devenise portretist neoficial.

Deja în 1922, Man Ray devenise o figură cunoscută, atât în cercurile comerciale, cât și în cele artistice: *Vanity Fair* i-a publicat portofoliul și în aprilie i-a dat o pagină dublă completă, în timp ce dadaiștii îl considerau de-al lor – la fel cum și mișcarea suprarealistă, de-abia emergentă, care – sub conducerea separatistă a lui Breton, Aragon și Soupault – începuse să-i ia locul dadaismului. Man Ray a proiectat coperta primei ediții (din martie 1922) a reînviarei reviste *Littérature*, care dispăruse pentru un scurt timp, ca să apară din nou ca revistă de factură suprarealistă – și aceasta a fost revista pentru care va face, în 1924, memorabila fotografie a unei viori suprapuse pe spatele gol al lui Kiki, fotografie intitulată *Le Violon d'Ingres*.

Gertrude Stein a fost, desigur, curioasă în privința acestui nou chip, „un omuleț care stătea în colț” la o petrecere dată de niște prieteni de-ai ei americani. Părea



interesant, și așa ea și Alice l-au vizitat în studioul său mic, care a impresionat-o prin organizare. „Avea un pat, trei aparate de fotografiat mari, mai multe tipuri de lumini, o plasă de țăntări și o debara în care își developa pozele.”<sup>32</sup> El le-a arătat pozele pe care i le făcuse lui Duchamp și altora și a întrebat dacă i-ar permite să vină să o fotografieze pe Gertrude în studioul ei. Gertrude a fost de acord și a fost atât de mulțumită de rezultat (o fotografie a Gertrudei, împreună cu Alice, acasă, în atelierul lor plin de tablouri)<sup>33</sup> că au urmat mai multe sesiuni foto. El o va fotografia pe Gertrude Stein în următorii zece ani, până când s-au certat din cauza banilor (ea aștepta o reducere considerabilă a sumelor pe care i le datora pentru serviciile de fotograf și care erau destul de ridicate; toți suntem „artiști strâmtorați”, l-a informat ea tăios)<sup>34</sup>. Ultimele fotografii pe care i le-a făcut, când i-a spus să mute tot ce vrea, s-au dovedit a fi, în cuvintele ei, „extraordinar de interesante”<sup>35</sup>.

Succesul a venit cu multe beneficii. Man Ray avea acum posibilitatea de a publica o ediție limitată a rayografiilor sale, pe care le-a intitulat *Les Champs délicieux* („Câmpurile încântătoare”). De asemenea, s-a mutat din camera lui de hotel într-un studio dispus pe două niveluri, incluzând și spațiu de locuit, pe rue Campagne-Première, la numărul 31 bis. Și noul loc era destul de mic, dar clădirea era o comoară, acoperită cu țigle de ceramică colorată și o bogăție de detalii, iar Man Ray era mulțumit de locuință, mai ales că nu după mult a început să-și împartă spațiul cu Kiki.

El și Kiki au devenit iubiți curând după ce s-au întâlnit, la sfârșitul anului 1921, la puțină vreme după ce Kiki a fost de acord să pozeze pentru el. Ea deja devenise un model popular în Montparnasse, atât pentru personalitatea ei jovială, cât și pentru frumusețea ei, dar acum, că era cu Man Ray, nu mai poza pentru pictori. În schimb, a lucrat cu Man Ray în mai mult de 40 de sesiuni fotografice de-a lungul anilor ce vor urma, relația lor de opt ani și colaborarea profesională devenind proverbială în Montparnasse în anii 1920.



În timp ce Man Ray își găsea fericirea cu Kiki, Le Corbusier trăia cu Yvonne Gallis, femeia cu care se va căsători în cele din urmă. O cunoscuse la casa de modă Jove, unde lucra ca vânzătoare și model atunci când și-a expus picturile acolo, în 1918. Yvonne era din Monaco, brunetă și vioaie – un echilibru esențial pentru intelectualismul, răceala și fanatismul lui Le Corbusier. Ea întruchipa spiritul mediteraneean

după care tânjise el – și a adorat-o. Desigur, a păstrat existența ei un secret față de părinții lui, tradiționaliști, care nu ar fi aprobat traiul în concubinaj, dar Yvonne va rămâne mereu ascunsă de ochii publicului, chiar și după căsătoria lor.

În același an, Le Corbusier și-a modificat și relațiile profesionale, acceptându-l ca partener pe talentatul, dar cândva disprețuitul său văr, Pierre Jeanneret. Nu va fi niciodată un parteneriat egal: Le Corbusier venea cu geniul și cu imaginația, în timp ce Jeanneret contribuia cu aptitudinile manageriale necesare. Dar cei doi au lucrat bine împreună, așa cum Yvonne și Le Corbusier se completeau unul pe celălalt acasă. „Într-o zi din 1922”, va scrie Le Corbusier mai târziu, el i-a menționat lui Jeanneret experiența care îi schimbase viața și pe care a avut-o la Certosa di Val d'Ema, mănăstirea de călugări cartuzieni din secolul al XV-lea situată în apropiere de Florența, Toscana: „Cred că nu am întâlnit niciodată un spațiu de locuit atât de vesel”, își amintește el. Imediat el și Pierre au fost pe aceeași lungime de undă. Punând idei în comun „pe partea din spate a meniului unui restaurant ne-am schițat spontan «apartamentele de vilă»: ideea se născuse”<sup>36</sup>.

În acea toamnă, Le Corbusier a expus la Salon d'automne macheta casei Citrohan, pe care el și Ozenfant o dezvoltaseră, cu forma sa de cutie de pantofi și o sufragerie pe două etaje, luminată de soarele care intra printr-un perete de sticlă. Cu acest design în minte, Le Corbusier a asemănat din nou o casă cu o mașină, „o mașină în care să trăiești”<sup>37</sup>. La aceeași expoziție, Le Corbusier a prezentat desenele, planurile și machetele pentru un oraș de trei milioane de locuitori, folosind sticlă, beton și oțel pentru a crea o metropolă modernă, bazată pe viziunea pe care o avusese pentru prima dată pe Val d'Ema. El era, în esență, de acord cu cei precum istoricul parizian Jules Bertaut, care s-a plâns de „o orgie de tumult și de viteză, care face imposibilă traversarea străzii în siguranță”<sup>38</sup>. Observând impactul automobilelor asupra Parisului, Le Corbusier a comentat: „în această rețea strânsă, închisă în sine, infinit fragmentată, sunt silite să se desfășoare vitezele moderne, care au crescut de 20-30 de ori. Este inutil să descrii criza, dezordinea”<sup>39</sup>. Dar în timp ce Bertaut se mulțumea să învinovățească dorința postbelică „de a trăi rapid”<sup>40</sup>, Le Corbusier căuta soluții, imaginând drumuri cu acces limitat, care înlocuiesc străzile tradiționale, și clădiri grandioase, înalte, înconjurată de zone de parc, care înlocuiesc locuințele înghesuite, aleile întunecate și curțile sumbre.

El proiecta și construia, în același timp, o reședință pentru Amédée Ozenfant, care primise recent o moștenire substanțială și își putea permite acum o casă cu cinci etaje, la sud de Montparnasse, între réservoir de Montsouris și parc Montsouris. Creând un edificiu suplu, îndreptat în sus, cu un acoperiș cu coamă dublă și lucarne înclinate (lucarnele nu mai există), Le Corbusier a încorporat cele mai moderne facilități, inclusiv un garaj (ceva neobișnuit în 1922) și o baie de dimensiuni complete pentru menajeră, precum și facilități similare pentru proprietar. O adaptare ascendentă a planului casei Citrohan la un amplasament de colț, Vila Ozenfant a fost și rămâne curată, aerisită și primitoare.



În acea lună mai, Isadora Duncan a uluit lumea dansului căsătorindu-se. Ceea ce i-a uimit pe cei care o cunoșteau pe Isadora a fost acceptul ei de a se căsători, în general, căci de mai mulți ani vorbea public împotriva căsătoriei și refuzase scurt cererea lui Gordon Craig sau a lui Paris Singer, tații celor doi copii ai ei. În plus față de toate acestea, bărbatul cu care se mărita, tânărul și strălucitul poet rus Serghei Esenin, era cu 18 ani mai tânăr și deja cuprins de ghearele nebuniei și distrugerii din cauza alcoolului. Dar Duncan, care vedea în el o asemănare cu angelicul ei fiu, pe care îl pierduse cu ani în urmă într-un bizar accident auto la Paris, a fost imediat fermecată și s-a simțit protectoare. Ea nu vorbea deloc rusă și el deloc engleză, dar nu părea să conteze – cel puțin la început. Din nefericire, el a început în curând s-o trateze cu dispreț. Fiica ei adoptivă, Irma Duncan, își amintea că „el a fost un capricios, încăpățânat de mic copil, iar ea a fost o mamă îndeajuns de pasional îndrăgostită de el pentru a trece cu vederea și a ierta toate cuvintele vulgare și loviturile”<sup>41</sup>.

Isadora a explicat mai târziu că mariajul a avut loc pentru că se pregătea să înceapă un nou tur în Statele Unite ale Americii și a vrut să-l aducă pe Esenin cu ea. „Mă opun în mod vehement și absolut tuturor căsătoriilor legalizate”, scria în memoriile ei, dar „am fost forțată să mă căsătoresc de legile stupide ale ținuturilor unde a trebuit să călătoresc, ca artist. M-am măritat cu soțul meu ca să-l pot trece vama.”<sup>42</sup>

Din nefericire, îi aștepta dezastrul.



În primăvara aceea, spre surprinderea lui, Stravinski a avut o premieră nereușită. *Mavra*, o operă bufă, prezentată de Ballets russes la Opera din Paris, a fost una dintre primele sale compoziții neoclasicе și e posibil să fi reprezentat o etapă importantă în dezvoltarea sa artistică, dar publicul, care (potrivit lui Darius Milhaud) „avusese nevoie de zece ani ca să înghită *Le sacre*, a fost scandalizat de simplitatea [Mavrei]”<sup>43</sup>.

Un alt scandal izbucnise mai devreme, în același an, când pianistul Jean Wiéner a dat prima interpretare completă, la Paris, a lui *Pierrot lunaire* de Arnold Schoenberg, avându-l ca dirijor pe Darius Milhaud. Din cauza dificultății partiturii, a fost nevoie de 25 de repetiții pentru ca toată lumea să se sincronizeze, dar, deși *Pierrot lunaire* avea în acel moment mai mult de un deceniu și avusese premiera la Berlin, în 1912 (fusesse atunci nevoie de 40 de repetiții), publicul de la Paris și criticii deopotrivă au fost indignați. Nu că ar fi pretins cineva că *Pierrot lunaire* era ușor de ascultat: atonal și executat în acompaniament instrumental în stil *Sprechstimme* (între cântat și vorbit), în mod clar a fost o provocare, iar Wiéner s-a angajat să-și educe publicul prin mai multe spectacole de-a lungul iernii târzii și primăverii timpurii. În plus, criticile care au apărut în presă aveau o tentă șovinistă și antisemită destul de pronunțată (cum ar fi referirea unui critic la „concertele străine” organizate de „dadaștii muzicali”, susținuți în „intrigile lor de „cosmopoliți smintiți”)<sup>44</sup> și incidentul a fost numit rapid numit „afacerea otrăvurilor”<sup>45</sup>. Schoenberg, după toate, era evreu, ca și Wiéner și Milhaud. Ravel, Albert Roussel, André Caplet și Roland-Manuel au scris o scrisoare deschisă de protest, colectivă către *Le Courrier musical*, care publicase una dintre cele mai virulente recenzii, încheind cu speranța „ca patriotismul să păcătuiască mai puțin într-un domeniu în care nu are nimic de câștigat, dar totul de pierdut”<sup>46</sup>.

În timp ce Jean Wiéner șoca Parisul muzical, el și-a continuat concertele de pian la Le Bœuf sur le toit, care se deschisese în ianuarie pe rue Boissy d'Anglas sub privirea unui ochi imens, *L'Oeil cacodylate* al lui Picabia, o creație dadaistă pe care prietenii și asociații lui Picabia o completaseră cu mângăleli pe toată suprafața și cu comentarii de tip graffiti. (Jean Hugo, care nu s-a putut gândi la nimic de spus, pur și simplu și-a scris numele și a murmurat: „Voilà!”; atunci, Picabia i-a spus să adauge *Voilà!* la semnătură)<sup>47</sup>. Le Bœuf, care avusese deja succes la o altă adresă și sub un alt nume (Le Gaya), a devenit rapid o senzație. „Două vaste familii s-au format acolo”,

își amintea Maurice Sachs, „cea celebrată, care ocupa mesele și ne dădea un spectacol zilnic, [și] cea obscură, de spectatori fermecați, care se grupau modest înspre bar.”<sup>48</sup>

Cu puțin înainte de a deschide oficial Le Bœuf, un grup de elită dintre obișnuiți, inclusiv cuplul Picasso, Marie Laurencin, Cocteau, Radiguet, Brâncuși și Nina Hamnett, colorata artistă și scriitoare galeză, s-au adunat acolo la taifas și la șampanie. După Hamnett (care cu mult înainte se dovedise un spirit boem în toată regula, printr-o legătură cu Modigliani, precum și cu un număr de alți artiști), seara a fost „un succes enorm”. După ce petrecerea s-a terminat, ea a plecat spre Montparnasse cu Radiguet și Brâncuși, căruia i s-a năzărit dintr-odată să meargă la Marsilia – imediat.

Hamnett nu l-a crezut și a plecat acasă, dar, spune povestea, Brâncuși și Radiguet, „acesta din urmă încă în jacheta lui de seară, au luat un tren spre Marsilia câteva ore mai târziu, fără bagaj, așa au fost”<sup>49</sup>. De acolo, au cumpărat niște haine din magazinul unui marinar și s-au dus în Corsica, unde au rămas două săptămâni. Cocteau, în cele din urmă, a primit o telegramă de la cei doi, care îl informau că se distrează de minune și că s-ar putea să se întoarcă sau nu, și s-a supărat de plecarea abruptă a lui Radiguet, deși oarecum împlănzit de asigurarea lui Hamnett că Radiguet era „în siguranță” în grija lui Brâncuși, fiindcă Brâncuși era heterosexual. Totuși, aventurile heterosexuale erau la fel de posibile și la fel de alarmante, așa că, atunci când fugarul s-a întors la Paris două săptămâni mai târziu, Cocteau l-a primit cu răceală și n-a mai pomenit niciodată de incident. În pofida tensiunilor dintre cei doi, Radiguet a continuat să scrie la al doilea roman al său (*Le Bal du comte d'Orgel*), aproape terminându-l în decursul verii și toamnei din anul acela, în timp ce Cocteau a scris un volum de poezie (*Plain-Chant*), două romane scurte (*Le Grand écart* și *Thomas l'imposteur*), precum și o adaptare a *Antigonei* lui Sofocle (încă o manifestare a neoclasicismului postbelic). *Antigona* lui a avut premiera la sfârșitul lunii decembrie la Théâtre de l'Atelier în Montmartre, pe muzică de Honegger, decor de Picasso și costume de Chanel. Productivitatea lui Cocteau, gama largă de genuri și registre abordate, precum și contrastul dintre aceste lucrări și cea de anul precedent, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, erau năucitoare. Maurice Sachs scria că tinerii vremii „erau atât de îndrăgostiți de munca lui Cocteau și atât de vrăjiți de el, încât... circulau povești despre unii care escaladau felinarele de pe rue d'Anjou ca să-l vadă pe Cocteau ieșind din casă”<sup>50</sup>.



Ravel, fericit și instalat confortabil, departe de lume, în noua sa reședință din Montfort l' Amaury, tocmai începea lucrul la o comandă pe care o primise de la Serge Koussevitzky, care consta în orchestrarea compoziției lui Musorgski, *Tablouri într-o expoziție*. Koussevitzky avea să-l înlocuiască în curând pe Pierre Monteux ca dirijor al Orchestrei Simfonice din Boston; dar acum, după ce părăsise nu de mult Uniunea Sovietică pentru a veni la Paris, el organiza aici o serie de concerte Koussevitzky, specializându-se în prezentarea noilor lucrări ale unor compozitori precum Ravel, Stravinski și Prokofiev. Orchestrația pusă la punct de Ravel pentru *Tablouri într-o expoziție* va deveni versiunea definitivă, o bucată interpretată în mod regulat la concerte timp de mulți ani.

Marie Curie, revenită din turul ei epuizant în Statele Unite ale Americii, se întorsese în sfârșit la lucru în laboratorul ei, pentru care Sarah Bernhardt ținuse un spectacol cu strângere de fonduri în toamnă – una dintre ultimele ei apariții pe scenă. Deși Curie nu făcea politică, a crezut din toată inima în misiunea Ligii Națiunilor și a acceptat o numire în comisia privind cooperarea intelectuală, la care a participat în mod activ timp de mai bine de un deceniu.

Încercând să cucerească lumi noi, André Citroën demonstrase deja calitățile mașinii sale semișenilate Citroën Kégresse, pe teren accidentat, la o verificare pe zăpadă în Alpi, urmată de o demonstrație sub supravegherea armatei franceze. Valoarea unui vehicul care putea parcurge cu putere mică și având nevoi scăzute de combustibil, pe un teren acoperit cu nisip, zăpadă sau noroi a deschis noi posibilități de desfacere, în special în noile colonii africane ale Franței și în Orientul Îndepărtat. Pentru a dovedi acest lucru în mod concludent, Citroën, la sfârșitul anului 1922, a pus la cale prima traversare a deșertului Sahara într-un autovehicul. Nu este surprinzător faptul că insolitul eveniment, un parcurs de aproximativ 6 500 de kilometri prin deșert, fără drumuri, de la Touggourt, în Algeria, la Tombouctou și înapoi, a captivat publicul la nivel mondial.

Poate că Citroën era un jucător de noroc în viața sa personală, dar, în pregătirile pentru această întreprindere, a respectat cele mai înalte exigențe – căci traversarea, în mintea lui, departe de a fi o aventură romantică, era o investiție și nimic nu a fost lăsat la voia întâmplării. După 20 de zile de la plecarea din Touggourt, zece bărbați cutezători și cinci vehicule cu aspect ciudat (vopsite în alb pentru a reflecta razele solare și

purtând însemne luate din mitologia egipteană) au intrat triumfători în Tombouctou. Cu previziunea-i tipică, Citroën echipase expediția cu propriul echipament de filmare și cu un cameraman, pe lângă un geograf și interpret (filmul, odată finalizat, va constitui un cap de afiș în toate capitalele importante ale Europei). Citroën își înzestrase expediția și cu puști și mitraliere, cu care convoiul să se apere în timpul nopții, adunându-se în jurul unui foc de tabără – stil Vestul sălbatic – cu țevile armelor îndreptate spre exterior.

Pe drumul înapoi, participanții au fost întâmpinați de Citroën însuși și de neînfricatul lui soț, care au ajuns în propriile mașini semișenilate și au adus șampanie. Mai mult de 500 de oameni pe cămile au așteptat participanții la Touggourt, unde mașinile semișenilate s-au întors la 12 săptămâni după ce porniseră. În termeni practici, Citroën a demonstrat că mașinile sale ar putea traversa circa 6 500 de kilometri de nisip în aceeași perioadă de timp în care o cămilă ar fi străbătut 1 600. Și demonstrând acest lucru, el a creat o avalanșă de publicitate favorabilă.

Renault nu va permite să fie lăsat în urmă, și la începutul anului 1923 va organiza propria expediție, aceasta din Algeria până la sistemul de cale ferată din Niger. Dar, în loc de mașini semișenilate, Renault a folosit automobile cu șase roți pentru a traversa nisipurile – organizând apoi o trecere cu un singur Renault, un automobil mic, de șase cai-putere. Citroën a răspuns creând un automobil mic, de cinci cai-putere, iar concurența dintre cei doi fabricanți de mașini a continuat să escaladeze.



Între timp, relațiile dintre Franța și aliații săi au continuat să se deterioreze până la sfârșitul anului, când Franța, sub conducerea lui Poincaré și susținută solid de către aripa dreaptă din Parlament, s-a pregătit să pretindă reparații ocupând zona industrială a Ruhrului din Germania, o mișcare pe care Clemenceau a condamnat-o.

Germanii au declarat că nu pot plăti, mai ales în contextul inflației în vertiginosă creștere. Cu toate acestea, Franța a fost iritată atunci când industria germană, care, spre deosebire de cea franceză, a suferit doar mici pagube de război, întârzia în mod regulat livrările obligatorii de materii prime, în special cărbune și cherestea. În plus, de-a lungul lui 1922, aliații Franței au refuzat să-i ierte datoriile de război și, în același timp, creșterea protecționismului a dus la închiderea piețelor americane pentru mărfurile franceze.

Se poate ca Poincaré să fi preferat sancțiuni nemilitare, dar furia din rândurile aripilor drepte franceze și activismul creșteau. Pe parcursul întregului an, Léon Daudet denunțase bolșevismul și ceea ce el numea „capitala anglo-germano-evreiască” în fața unor mulțimi frenetice. Daudet a fost cel care a numit Tratatul de la Versailles „absurd”<sup>51</sup> și care, la începutul anului, a ajutat la îndepărtarea lui Briand (care și-a exprimat dorința de a reduce penalitățile Germaniei) din postul de prim-ministru și aducerea lui Poincaré, despre care Daudet și Maurras credeau că va fi mai receptiv la opiniile lor. Amândoi l-au salutat pe Poincaré când, sub conducerea sa, francezii au refuzat toate concesiile privind dezarmarea și despăgubirile.

Cel care i-a asistat pe Daudet și Maurras în campaniile de dreapta a fost François Coty, care, în 1922, a folosit o mică parte din averea sa acum enormă pentru a cumpăra ziarul *Le Figaro*. Coty, care tânjea să joace un rol major în politică și care nu a întâmpinat nicio opoziție în cadrul organizației sale, a schimbat rapid numele din *Le Figaro* în *Figaro* și tendințele politice ale ziarului de la moderat conservator la extremă dreapta.

Este posibil să fi părut un pas neobișnuit pentru un parfumier, dar Coty devenise deja un om foarte bogat și influent. În 1922, în pofida provocărilor de acasă, din Franța, în special din partea lui Chanel, dar și a unor parfumieri precum Guerlain și Lanvin, el a înființat Coty Inc., care va fi în curând cotate la Bursa din New York. Presa americană încă îl numea pe Coty „regele parfumurilor”. La urma urmei, fabricile lui Coty produceau acum 100 000 de cutii de pudră pe zi, iar clienții săi erau de ordinul milioane. Deși cheltuia enorm, averea sa a rămas una dintre cele mai mari din lume. Ca un om de afaceri cu un impresionant succes, Coty era acum hotărât să modeleze opinia publică în direcția dorită.

În timp ce Coty urmărea viziunea sa de dreapta, fondatorul acum bogat al l’Oréal, Eugène Schueller – al cărui singur copil, Liliane, s-a născut în același an – era pe cale de a dezvolta un model de afaceri, și implicit un model al lumii, ostentativ binevoitor și paternalist, dar fundamental autoritar. În anii 1930, această tendință autoritară îl va face să sprijine o organizație violentă, de dreapta și fascistă, numită *La Cagoule*.

Era o tendință îngrijorătoare, mai ales că, la sfârșitul lunii octombrie, Benito Mussolini (al cărui Partid Național Fascist număra, la mijlocul lui 1922, mai mult de o jumătate de milion de membri) a devenit în mod legitim prim-ministrul Italiei, în urma spectaculosului său Marș asupra Romei – un eveniment istoric, care a fost finanțat, cel puțin în parte, de către marele admirator al lui Mussolini, François Coty<sup>52</sup>.





## CAPITOLUL 8

# *O moarte la Paris* (1923)

*A*nul a început literalmente cu o detunătură, atunci când Germaine Berton l-a împușcat și l-a ucis pe Marius Plateau, secretar al Ligue de l' Action française și șef al Fédération nationale des Camelots du roi, divizia tânără a acesteia, vânzători ai ziarului\*, tineri militanți de dreapta și bătauși de stradă. Berton fusese, de fapt, în căutarea unor ținte mai cunoscute, precum Léon Daudet sau Charles Maurras, dar a trebuit să se mulțumească cu Plateau când nu a putut da de ceilalți.

Camelots du roi, divizie creată pentru a apăra Action française și activitățile sale, erau, de fapt, niște bătauși de care se temea toată lumea. Intens naționaliști, antirepublicani și antisemiți, ei puteau fi rapid mobilizați și dezlănțuiți, de obicei pentru scopuri violente. Berton, o tânără anarhistă, a răspuns violenței cu violență și apoi a vrut să se sinucidă – fără succes însă, cum se întâmplă în asemenea situații.

Camelots du roi petrecuseră deja mai multe zile de scandal, ocupându-se de protestarii antiguvernamentale care denunțau ocuparea zonei industriale a Ruhrului de către trupele franceze, cu sprijinul Belgiei. Această executare silită a despăgubirilor de război datorate de Germania printr-o acțiune militară a fost eficace temporar, dar în curând și-a câștigat opoziția lumii întregi, atunci când marca germană a intrat în cădere liberă și soldații francezi au întâmpinat cu forța miile de muncitori germani care provocau încetinirea producției. În incidentele care au urmat, soldații francezi au împușcat peste 100 de muncitori germani care refuzau să continue munca.

---

\* *Camelots*, în limba franceză (n. red.).

În loc să devină moneda de negociere la care spera Poincaré, ocuparea franceză a regiunii Ruhr a devenit curând o piatră de moară, mai ales că ocupația puternic militarizată părea a fi o încercare de a forța granița vestică a Germaniei prin înființarea acolo a unui stat controlat de francezi.

Statele Unite ale Americii nu au fost interesate să reducă datoriile Franței sau să furnizeze capital pentru reconstrucție, în timp ce Banca Angliei a venit în ajutorul Berlinului, permițând Germaniei să înființeze o monedă nouă și să adopte un buget mai viabil.

În plus, deși nimeni la momentul respectiv nu acorda prea multă atenție, la München, Adolf Hitler începuse să agite mulțimile, care deja fierbeau din cauza ocupației franceze, pe care germanii, furioși, au privit-o ca pe o expansiune imperialistă.

Action française era în largul ei în această atmosferă supraîncălzită. Avea acum 300 de filiale cu 30 000 de membri, iar ziarul ei, *Action française*, număra 100 000 de abonați, număr la care se adăugau cititorii publicațiilor afiliate, pentru studenți și mediul rural. Ocupația franceză din Ruhr nu era bine privită de opinia publică, e adevărat, dar cu siguranță atinsese coarda sensibilă a naționaliștilor autohtoni, mai ales după asasinarea lui Plateau, a cărui moarte a fost prezentată de către Action française ca rezultat al acțiunilor bolșevicilor germani. Se pare că Germaine Berton acționase din ură față de tot ceea ce se întâmplase în trecutul recent, de la asasinarea, în 1914, a liderului socialist Jean Jaurès până la ceea ce ea a numit „noul război din Ruhr”<sup>1</sup>. Însă acțiunea ei a dus la atacuri pe scară largă asupra obiectivelor de stânga, inclusiv două ziare, ale căror sedii au fost vandalizate. Și cu siguranță nu a fost de folos carierei politice a lui Marcel Cachin, fondator (în 1920) al Partidului Comunist Francez și deputat comunist în Adunarea Națională. Ulterior, i-a fost retrasă imunitatea parlamentară și a fost închis pe motiv de complot împotriva guvernului.



Chiar în timp ce se întâmplau toate astea, contele Harry Kessler s-a întors la Paris și s-a întâlnit pe neașteptate cu Misia Sert și Diaghilev la un concert de Satie și Poulenc. A fost prima lor întâlnire de la război și toți au fost „profund mișcați”, a scris el în jurnalul său, adăugând că „Misia abia putea să vorbească”. Două zile mai târziu, s-a dus să îi vadă pe Misia și pe soțul ei, José-Maria Sert, iar ea i-a spus din nou că a fost emoționată „aproape până la lacrimi” când l-a întâlnit din senin pe Kessler.

„În timpul războiului”, i-a spus ea, „tu ai reprezentat pentru noi imaginea celeilalte tabere. La tine ne gândeam când cineva spunea: Germania.” Mai târziu, Cocteau i-a spus că Misia nu fusese doar mișcată de întâlnire, ci și contrariată și stânjenită. În orice caz, a remarcat Kessler, „a fost o conversație ciudată”<sup>2</sup>.

Ulterior, în timp ce Kessler și Cocteau luau prânzul, „s-a discutat mult, desigur, despre ocuparea Ruhrului”. Cocteau s-a arătat plin de compătimire, dar Kessler era conștient de faptul că, în momentul acela, Cocteau „nu putea să dezvolte subiectul, în prezența mea”. Mai târziu, Kessler a încercat să-l convingă pe jurnalistul britanic Henry William Massingham că mulți francezi „își doresc sincer despăgubiri și securitate autentică (nu expansiune imperialistă)”, dar nu a fost capabil să-l convingă<sup>3</sup>.

Kessler l-a vizitat, de asemenea, pe scriitorul și poetul Pierre Jean Jouve, care a declarat, gânditor, că „tragedia Franței este să fie o națiune de rangul al doilea, care dorește, prin orice mijloace, să treacă în rangul întâi”. Din punct de vedere intelectual, a adăugat Jouve, „este încă în primul rang, dar se agață de tradiție într-un grad uimitor”. Ca exemple, el a citat poezia franceză, despre care a afirmat că își trăgea inspirația, în prezent, din secolul al XVI-lea, iar literatura franceză contemporană, din cel de-al XVII-lea. Ca un contraargument, Kessler a menționat încercările lui Cocteau de a moderniza opera lui Du Bellay, un poet din secolul al XVI-lea. De asemenea, l-a reamintit pe Satie, „care se mândrește cu întoarcerea la muzica secolului al XVIII-lea”<sup>4</sup>.

Niciunul nu a pomenit adaptarea *Antigonei* lui Sofocle, făcută de Cocteau, *Pulcinella* lui Stravinski (bazată pe muzica unui compozitor italian din secolul al XVIII-lea) sau neolasicismul emergent al lui Picasso.



Anii lungi de război, brutali și distrugători, au dus la apariția, în domeniul artistic, a unei nevoi acute și a unei receptivități deosebite la calm și seninătate – „disciplină și ordine, claritate și umanitate”, așa cum a definit-o istoricul de artă Alfred Barr<sup>5</sup>. Această mișcare larg răspândită, exprimată în artă și arhitectură, precum și în teatru, literatură și muzică, lua ca punct de referință Antichitatea – de la Racine și Poussin la Ingres, găsindu-și inspirația mai ales în mitologia greacă și romană. Neolasicismul lui Picasso a făcut parte din această căutare postbelică a calmului și ordinii și, deși el a continuat să picteze lucrări cubiste, cum ar fi *Trei muzicieni* (1921), contribuția sa la neolasicism s-a dovedit deosebit de importantă.

Explorările lui Picasso în neoclasicism s-au dovedit de asemenea și profitabile, căci lucrări precum *Femeie în alb* și *Amanții* au putut fi mai ușor apreciate de cumpărătorii americani bogați decât aventurile sale anterioare în cubism. Negustorul său de artă, Paul Rosenberg, prefera arta care se vindea, în special la prețuri mari, iar Picasso cu siguranță s-a bucurat și el de averea-i în creștere. Deja în 1923, printre alte accesorii ale unei vieți privilegiate, își luase o mașină cu șofer, un luxos Panhart. Nu a fost singurul dintre artiștii de succes cu automobile scumpe: Braque avea un Alfa Romeo, Derain deținea un Bugatti, iar Picabia era faimos pentru numărul de mașini de curse pe care le avea. Braque și-a vopsit mașina într-un roșu țipător și i-a vândut-o lui Blaise Cendrars, care era un pericol pe șosele, mai ales că i se amputase un braț în război. Dar Picasso refuza să conducă. Oricine era suficient de bogat ca să-și permită o mașină de lux era, în opinia sa, destul de bogat ca să-și permită un șofer<sup>6</sup>.

Între timp, Picasso se îndepărtase de soția sa pasionată de socializare și, probabil, plictisitoare, așa cum se reflectă în portretele pe care i le picta acum. Mai multă afecțiune, poate chiar pasiune, transpare, în aceeași perioadă, din lucrările pentru care poza Sara Murphy, o expatriată americană bogată.

Sara și soțul ei, Gerald, sosiseră la Paris în 1921, cu cei trei copii ai lor, și imediat au fost atrași de grupurile artistice ale momentului. Ambii veneau din familii bogate: tatăl Sarei se îmbogățise din cerneală de tipar de înaltă calitate și-și împărțise deja averea copiilor, oferindu-i Sarei un venit anual considerabil. Tatăl lui Gerald era proprietarul prosper al companiei Mark Cross, distribuitor de bunuri scumpe din piele. Gerald fusese prieten cu Cole Porter din zilele lor de studenție la Yale, iar familia Murphy și-a făcut imediat prieteni din grupul lui Porter, pe lângă cei din înalta societate a avangardei, unde cuplul Picasso juca rolul principal.

Gerald Murphy avea talent artistic, lucru de care Picasso și-a dat imediat seama, iar Sara era foarte frumoasă, lucru pe care l-au mai observat și alții, nu numai Picasso. Ea și soțul ei erau nu doar bogați și educați, ci și atractivi și eleganți, calzi și afectuoși. Curând și-au format ei înșiși un anturaj scilpitor, din care făceau parte americani cum ar fi Ernest Hemingway, Cole Porter, F. Scott Fitzgerald și John Dos Passos, precum și artiști europeni importanți, muzicieni și scriitori, inclusiv Picasso, Cocteau și Stravinski, anturaj pe care l-au susținut și înconjurat cu afecțiune. Eliberat de propriile familii conservatoare, Sara și Gerald și-au găsit libertatea unul în celălalt

și au creat o viață „încărcată și înmiresmată cu tot ce e frumos”, cum spunea Gerald. În plus, ei au împărtășit acest dar cu toți cei din jur. „Viața părea mai luminoasă când apăreau ei”, va spune mai târziu Archibald MacLeish. „Nu în sensul decorativ, de valoare *adăugată*, ci un fel de revelație a unei frumuseți inerente.”<sup>7</sup>

Totuși, viața nu era perfectă pentru acest cuplu de aur, mai ales că Gerald a devenit din ce în ce mai conștient de homosexualitatea lui. Dar Sara, care era profund îndrăgostită de el, se pare că nu a cedat avansurilor lui Picasso sau ale oricui altcuiva. În schimb, cei doi Murphy și-au umplut viața cu artă și cu prieteni din lumea artei. Pictura lui Gerald i-a adus o recomandare către Diaghilev, care i-a angajat pe el și pe Sara (care, de asemenea, luase lecții de artă) pentru a repara decorurile de la Ballets russes. Acest lucru le-a dat, în schimb, celor doi Murphy acces la lumea lui Diaghilev, inclusiv la Picasso, Braque și Derain, ale căror decoruri le reparau.

Curând, în viața lor va intra și Fernand Léger, ca mentor al lui Gerald, ale cărui picturi din ce în ce mai monumentale se axau pe mașini și părți ale mașinilor – făcând-l pe Léger să-l numească „singurul pictor american din Paris”<sup>8</sup>. În primăvara lui 1923, Gerald a fost gata să depună patru lucrări la Salon des indépendants, unde a primit o atenție favorabilă.



În timp ce Gerald Murphy se reinventa ca pictor, Jean Renoir contempla o schimbare fundamentală în viața sa, de la cea de ceramist, pe care tatăl său o prevăzuse pentru el.

Jean Renoir era de mult timp fascinat de filmele americane, în special de cele cu Charlie Chaplin. Dar abia în 1923, după ce a văzut *Le Brasier ardent* – un film făcut în Franța de către emigrantul rus Ivan Mosjoukine – i-a venit ideea de a face el însuși filme. Soția lui își amintește altfel povestea, dar Jean a insistat pe importanța rolului acestui film în evoluție proprie. „Filmul m-a uimit”, își va aminti el. „Cred că l-am văzut de cel puțin zece ori.” L-a făcut să-și dea seama că „în loc să criticăm nepăsător presupusa lipsă de rafinament a publicului [francez], am simțit că ar trebui să încerc să-l mișc prin proiecția unor imagini autentice, în tradiția realismului francez”. Pentru a ajunge la realismul și autenticitatea pe care și le dorea, a decis „să facă un studiu al gesticii franceze, cum apare ea reflectată în picturile tatălui meu”<sup>9</sup>.

El a insistat că „am intrat în lumea cinematografiei numai cu scopul de a o face pe soția mea vedetă”. Dédée era foarte frumoasă și visase mult timp să devină vedetă de

cinema. Se îmbrăca precum o vedetă și era încântată atunci când oamenii o opreau pe stradă să o întrebe în ce film au văzut-o. Ea și Jean se gândiseră chiar la un nume de scenă pentru ea, Catherine Hessling. Rezultatul a fost primul lor film împreună, unul mut, alb-negru, așa cum erau toate pe atunci, numit *Catherine, ou une vie sans joie* („Catherine sau o viață lipsită de bucurie”), pe care Jean l-a finanțat și pentru care a și colaborat la scenariu. Normal, Catherine a avut rolul principal. Juca o servitoare ingenuă care se îndrăgostește de fiul stăpânului ei și este urmărită de un ticălos. Totul era o „capodoperă de banalitate”, își amintește Renoir. Finalizat în 1924, a fost, în cuvintele sale, „un eșec total” și niciodată nu a fost proiectat în cinematografe<sup>10</sup>. Dar, a adăugat el, „microbul regizoral mă atinsese și nu-i puteam rezista”<sup>11</sup>.



În acest timp, un alt microb – microbul colecționarului – pusese stăpânire pe un american bogat, doctorul Albert C. Barnes, și puțini erau cei care puteau rezista pasiunii lui hotărâte (mulți spun încăpățânată).

Doctorul Barnes, o personalitate puternică și adesea rigidă, își făcuse milioanele prin inventarea și comercializarea unui antiseptic numit Argyrol, folosit pentru tratarea gonoreei. Crescut într-o familie din clasa muncitoare, care nu avea nici timp, nici bani pentru răsfăț, Barnes a devenit interesat de artă printr-un prieten de liceu, William Glackens, care devenise un artist de succes. În 1911, la scurt timp după ce Barnes a devenit milionar, el i-a dat lui Glackens o sumă de bani ca să meargă la Paris și să cumpere artă franceză contemporană pentru el. Picturile alese de Glackens (inclusiv lucrări de Cézanne, Renoir, Degas, Van Gogh, Monet, Gauguin și Matisse) au devenit nucleul colecției lui Barnes.

În curând, Barnes a vizitat Parisul în persoană, unde Glackens l-a prezentat mai multor artiști avangardiști și unor mecena. Printre aceștia, Gertrude și Leo Stein, prin care Barnes s-a familiarizat cu Matisse și Picasso.

Avidul colecționar a dobândit apoi picturi exemplare ale acestor pictori, la niște prețuri cu care îi plăcea să se laude. După război, Barnes și-a continuat valul de achiziții. Pe lângă achiziționarea a zeci de tablouri de Renoir, Cézanne, Picasso și Matisse pentru conacul său din Philadelphia, construit special ca să aibă unde își expune colecția, Barnes a început să adune și lucrări de Lipchitz, Kisling, Pascin, Marie Laurencin și alții.

Și apoi, la începutul lui 1923, a zărit o pictură a lui Chaim Soutine, numită *Pa-tiserul*. Pictura atârna în galerie aparținând lui Paul Guillaume, care la momentul respectiv era negustorul de artă și ghidul lui Barnes în lumea artistică pariziană. Intrigat, Barnes a cumpărat prompt toate lucrările lui Soutine (cel puțin 25 de picturi). Cu greu ar fi putut alege un artist mai lovit de sărăcie și – până în acel moment – necunoscut. Soutine, care îndurase o copilărie de sărăcie lucie în apropierea Minskului, suferea, mai mult sau mai puțin aceleași lipsuri și la Paris, unde înfruntase această viață în La Ruche, înainte de a se muta într-un atelier dărăpănat lângă Gare Montpar-nasse – unul pe care îl împărțea, ocazional, cu bunul său prieten Amedeo Modigliani. O cunoștință care i-a vizitat odată pe cei doi, într-o noapte târziu, își amintea că i-a găsit culcați pe podea înconjuțați de un șanțuleț umplut cu apă ca să țină departe ploșnițele. Fiecare ținea câte o lumânare, la lumina cărora Modigliani citea Dante.

Tot în acest studio Kiki l-a întâlnit pentru prima oară pe Soutine, într-o noapte în care dăduse înghețul, când acesta ardea ce putea din casă ca să îi fie cald. Situația sa nu se îmbunătățise prea tare în 1920, când criticul de artă Marcel Castaing și soția lui, Madeleine, au văzut tablourile și i-au oferit 100 de franci pentru una din pic-turile sale. Camera din spate a cafenelei unde s-au întâlnit era întunecată, iar Sou-tine – dându-și seama că ei nu ar fi putut vedea prea bine pictura și la fel de conștient de faptul că știau că e foarte sărac – a refuzat oferta cu mândrie, spunându-le că ar fi fost mai fericit dacă i-ar fi oferit cinci franci.

Cei doi Castaing vor deveni, în cele din urmă, patronii și prietenii lui Soutine, dar numai după ce norocul acestuia s-a schimbat brusc. În 1928, de fapt, ei vor plăti 30 000 de franci pentru o pictură de Soutine.

Dar cel care l-a descoperit pe Soutine a fost doctorul Barnes, care a plătit în jur de 60 000 franci (aproximativ 3 000 de dolari) pentru toate lucrările lui Soutine exis-tente la acea vreme. Potrivit poveștilor care au circulat la scurt timp după, Soutine a sărbătorit evenimentul făcând primul lucru care i-a trecut prin cap: a dat fuga în stradă și a oprit un taxi. „Încotro?”, a întrebat șoferul. „De ce nu Riviera?”, a replicat Soutine. Șoferul a fost suspicios, dar când Soutine i-a fluturat teancul de bani, taxiul a demarat. În final, călătoria l-a costat doar o fracțiune din banii primiți de la Barnes.

Deloc surprinzător, vestea achiziției lui Barnes s-a răspândit cu repeziciune, iar cariera lui Soutine și-a luat avânt. Prețul picturilor sale a crescut, iar povestea lui a

devenit rapid o legendă, anume o legendă din Montparnasse – una care avea un farmec în plus, acela de a fi cel puțin parțial adevărată.



Un punct culminant al stagiunii din primăvara aceluia an a fost baletul lui Stravinski *Les Noces* („Nunta”). Compozitorul – care lucra de mai mulți ani la muzica pentru acest balet – se hotărâse, în mod neobișnuit, să combine patru pian și șase instrumente de percuție (tobe, clopote și xilofon), împreună cu un cor și patru soliști, pentru evocarea unei nunți rusești tradiționale.

Spre mulțumirea sa, coregrafa, Bronislava Nijinska (sora lui Nijinski), s-a concentrat pe corpul de balet, mai degrabă decât pe dansatorii individuali, în timp ce costumele simple, maro și alb, și decorurile grave au fost create de Natalia Goncearova (care a fost, de asemenea, profesoara celor doi Murphy și care i-a ales, împreună cu noul lor prieten, John Dos Passos, să picteze decorurile). Atât publicul, cât și criticii au fost entuziasmați; toată lumea a fost de acord că *Les Noces* era o repetare a zilelor de glorie ale *Le Sacre du printemps*, iar *Mavra* a părut acum, spre marea lor ușurare, să fie o anomalie. Diaghilev însuși a fost atât de mișcat când a auzit prima dată muzica, încât a lăcrimat „și a spus că e cea mai frumoasă și mai pur rusească dintre toate creațiile puse în scenă de Ballets russes”<sup>12</sup>. Stravinski a afirmat mai târziu că, datorită faptului că Diaghilev fusese atât de încântat, i-a dedicat lui muzica.

Petrecerea de după spectacol, organizată de cuplul Murphy, a fost la fel de apreciată ca și spectacolul în sine. După ce au fost refuzați de către directorul de la Cirque Medrano, unde voiseră inițial să țină acest eveniment, pe care și-l imaginau modernist și relaxat, Sara și Gerald s-au oprit, în schimb, asupra unei barje transformate, situate în fața Adunării Naționale. Acolo, Sara – care uitase că, deoarece petrecerea cădea într-o duminică, nu putea să găsească flori proaspete – a creat un substitut memorabil. Cumpărând grămezi de jucării ieftine de la un bazar din Montparnasse, ea a aranjat un corn al abundenței din care, pe masa de banchet, se revărsau păpuși, camioane și animale împăiate.

Picasso a fost fermecat de piesa centrală a aranjamentului Sarei și a început să se joace cu jucăriile, rearanjându-le într-un morman uriaș, având în vârf o vacă împăiată pe scara unui camion de pompieri. Au urmat o mulțime de nebunii nocturne, alimentate de cantități uriașe de șampanie, dar cu siguranță punctul central al serii a



fost momentul în care Stravinski, luându-și avânt, a sărit prin coroana de lauri ținută de către dirijorul Ernest Ansermet și de Boris Kochno.

Într-o notă mult mai modestă, celebrul frate al Bronislavei Nijinska, Vaslav Nijinski, participase și el, în mod surprinzător, la premiera baletului. Doctorii s-au gândit că l-ar putea scoate din lungile sale perioade de tăcere. Dar Nijinski, care fusese internat din 1919 pentru schizofrenie, nu a dat niciun semn de recunoaștere de-a lungul serii – nici măcar în timpul baletului *Petrushka* („Petrușka”) în care făcuse cândva unul dintre rolurile sale legendare.



Primăvara aceea a fost un lung șir de petreceri. La sfârșitul lunii mai, familia Beaumont a dat un sclipitor bal costumat, de data aceasta tema fiind Antichitatea și Ludovic al XIV-lea. Pentru partea de distracție, contele de Beaumont a vorbit cu Cocteau, care a propus o scurtă secvență de balet, numită *La Statue retrouvée*, pe care a descris-o ca pe o serată imaginară având loc în lumea poveștilor din epoca lui Louis al XIV-lea. Beaumont a reușit să-i convingă pe cei mai buni dintre cei mai buni să pună umărul la acest interludiu spumos: costumele au fost semnate de Picasso, coregrafia de Massine și muzica de Satie. Printre protagoniști – Olga Picasso și nepoata Winnarettei de Polignac, frumoasa mondenă Daisy Fellowes.

Pe lângă costume, Beaumont i-a cerut lui Picasso să picteze patru panouri mari care să decoreze sala de bal. Picasso, care și-a imaginat un ansamblu de scene clasice, a reușit să termine numai unul dintre acestea (negustorul de artă Paul Rosenberg nu aprecia comenzile care aduceau puțini bani artistului și niciun profit lui personal). Însă cel pe care l-a terminat compensa toată frivolitatea serii: o lucrare neoclasică majoră, *Cele trei grații*.

Petrecerile, mai ales la Le Bœuf sur le toit, au continuat aproape nonstop de-a lungul lunilor mai și iunie, culminând, la începutul lui iulie, cu petrecerea de casă nouă a lui Milhaud, la care a fost prezentă toată lumea bună și unde divertismentul a fost asigurat de o mulțime de păsări dresate. În seara următoare, Tristan Tzara a prezentat un eveniment încă și mai memorabil, *Soirée du cœur à barbe\** – o încercare de a pune în umbră noua mișcare suprarealistă și de a revitaliza dadaismul.

---

\* Tristan Tzara a publicat la Paris în 1922 primul și unicul număr al „jurnalului transparent” *Le cœur à barbe* (n. red.).

Seara a început aparent liniștit, cu muzică de Stravinski, Auric, Milhaud și Satie, dar a cotit-o treptat spre experimental prin lecturi de poezie, mai ales cele ale lui Cocteau, în timpul cărora cineva suna continuu dintr-un clopoțel. Liniștea a fost restaurată prin prezentarea unui film experimental al lui Man Ray (*Întoarcerea la rațiune*), în care imagini ale bustului nud al lui Kiki apăreau la sfârșitul unei serii de rayografii abstracte în mișcare precum „enorme ace albe învârtindu-se și alunecând pe diagonală într-un dans epileptic, apoi, din nou, o piunează făcând eforturi disperate de a părăsi ecranul”<sup>13</sup>.

Man Ray își va aminti că problemele au început când s-a rupt filmul, în sală făcându-se întuneric beznă, ceea ce a dus la certuri și fluierături. Alții spun că întreruperile acestea au survenit în timpul farsei dadaiste a lui Tzara, *Le Cœur à gaz*. În orice caz, seara s-a lăsat cu o bătaie serioasă și răni autentice, iar sala a fost distrusă. Au urmat o serie de procese și contestații în instanță, precum și ani de certuri. Dar toată lumea a fost de acord că acest ultim eveniment public fusese cântecul de lebadă al dadaismului, iar suprarealiștii lui Breton putea acum, în sfârșit, să ia în primire rolul principal.



Acesta a fost momentul în care lumea bună a părăsit Parisul pe perioada verii. Vara precedentă, familia Murphy se alăturase lui Cole și Linda Porter la Cap d'Antibes, un loc pe Riviera franceză care, până când să-l descopere cuplul Porter, fusese cu totul nepopular și practic pustiu în lunile de vară. Cei doi Murphy s-au întors acolo și anul acela și în curând li se vor alătura cuplul Picasso, Gertrude Stein și Alice B. Toklas.

În loc de Cap d'Antibes, familia Porter s-a îndreptat spre Veneția în vara lui 1923, unde au închiriat grandiosul Palazzo Barbaro, datând din secolul al XIV-lea și situat pe Canal Grande. Modalitatea lor de a călători devenise la fel de luxoasă: în tren, fiecare avea rezervat pentru sine un compartiment, pe lângă compartimente individuale pentru valetul lui Cole și servitoarea Lindei, încă unul pentru garderobele personale și un al șaselea care găzduia un bar. Compartimente suplimentare au fost rezervate pentru oaspeți, care călătoreau pe cheltuiala familiei Porter. Cole Porter primise, indirect, o moștenire de la bunicul său. „După cum promisese”, i-a spus Porter mai târziu unei persoane care i-a luat un interviu, „bunicul nu m-a trecut în testament...”

În schimb, i-a lăsat mamei peste două milioane de dolari, iar mama, cu generozitate, mi-a dat jumătate din această sumă.” În plus, mama i-a mai dat lui Porter încă o jumătate când, conform prevederilor din testament, a mai moștenit alte două milioane de dolari. Banii pot nenoroci viața unor oameni, a comentat Porter mai târziu, dar cu siguranță lui nu i-au stricat-o: „Au făcut-o pur și simplu minunată”<sup>14</sup>.

Spre deosebire de prietenii lor, familia Murphy, al căror apartament din Paris, cu vedere spre Sena, era un exemplu perfect de modernism, cu linii precise, pereți albi și podele negre, mobilier modern și decor minimalist, reședința cea nouă de pe selecta rue Monsieur a cuplului Porter – un palat cu 20 de camere construit pentru fratele mai mic al lui Ludovic al XVI-lea – era de-a dreptul ostentativ, cu tapet gri, covoare din piele de zebra și mobilier din secolul al XVIII-lea. Dar, în ciuda luxului crescând al familiei Porter, aceasta continua să-și păstreze prietenii din lumea muzicii – în special Winnaretta de Polignac, pe care o cunoscuseră în timpul șederii la Veneția (unde ea cumpărase un *palazzo* înainte de război), devenind apoi obișnuiți ai salo-nului ei. Winnaretta a fost cea care i l-a prezentat pe Porter lui Darius Milhaud, ceea ce a dus la un contract cu Baletul suedez al lui Rolf de Maré.

De Maré îl contractase deja pe Milhaud pentru un balet de inspirație africană, *La création du monde* („Crearea lumii”), cu costume și decoruri de Fernand Léger și scenariu de Blaise Cendrars. Cum baletul lui Milhaud era scurt, de Maré era în căutarea altuia, care să-l acompanieze, voind anume ceva „american” (pentru viitorul tur al companiei în America) și aceleași influențe de jazz ca și *La Création*. De Maré avea deja o idee de subiect: un tânărul imigrant suedez în America reușește să învingă dificultățile și devine vedetă de cinema. Pe baza recomandării lui Léger, de Maré l-a angajat pe Gerald Murphy pentru decoruri și costume. Murphy, la rândul său, a propus numele lui Porter pentru muzică, iar Milhaud (conștient de faptul că Porter avea „exact calitățile pe care le căuta de Maré”) i l-a prezentat lui de Maré<sup>15</sup>. Rezultatul a fost *Within the Quota*, una dintre cele mai timpurii compoziții de jazz, orchestrată de compozitorul Charles Koechlin. Baletul a avut premiera în octombrie, la Théâtre des Champs-Élysées, fiind primit cu entuziasm, iar Baletul suedez l-a prezentat cu succes în acea iarnă în America. Spre marea bucurie admiratorilor de azi ai lui Porter, muzica simfonică a baletului, cu influențe de jazz, precedă *Rhapsody in Blue* („Rapsodia albastră”) a lui George Gershwin cu câteva luni.



În pofida descoperirii, de către soții Porter și Murphy, a Rivierei franceze ca destinație de vară, cea mai mare parte a avangardiștilor la modă încă își petreceau lunile caniculare relaxându-se pe coasta Normandiei. În acea vară, Man Ray și Kiki s-au alăturat unui grup la vila normandă pe care o închiriaseră Peggy Guggenheim și noul ei soț, sculptorul și scriitorul Laurence Vail.

Man Ray și Kiki începuseră să se certe. În parte, Kiki se plictisise să facă pe modelul („Niciodată”, i-a strigat ea la un moment dat, „Kiki n-o să mai facă același lucru trei zile la rând, niciodată, niciodată, niciodată!”)<sup>16</sup>. Dar ea era supărată și din cauza infidelității iubitului ei și a insistenței acestuia că dragostea nu juca niciun rol în relația lor („Noi nu ne iubim, noi facem sex”, se pare că i-ar fi spus el)<sup>17</sup>.

Căutând o nouă viață, ea a plecat la New York cu un jurnalist american (sau, conform memoriilor lui Man Ray, cu un cuplu american), cu speranța de a obține un contract de film. Dar după câteva săptămâni, i-a trimis o telegramă lui Man Ray ca să îi ceară bani pentru pentru biletul de întoarcere. Potrivit uneia dintre prietenele lui Kiki, jurnalistul american a părăsit-o pe aceasta la New York și a plecat altundeva. După spusele lui Kiki, întâlnirea ei cu Paramount (pe atunci situat în Long Island) a fost un dezastru. S-a rătăcit, nu știa limba engleză, nici nu a găsit pe cineva care să vorbească franceza și a vrut să meargă acasă. Poate că toate acestea s-au întâmplat; dar, în orice caz, la întoarcere, ea i-a spus lui Man Ray că vrea să stea cu el pentru totdeauna. Și apoi a luat-o din cafenea în cafenea ca să anunțe pe toată lumea că s-a întors, încheindu-și turul victorios la Jockey Club, unde și-a reluat poziția de regină de necontestat.

Acest renumit loc de petrecere – primul club de noapte și cabaret din Montparnasse – își datora numele, așa se spune, jocheului retras din activitate care a intrat acolo pe vremea în care încă era un bar ieftin, i-a plăcut și l-a cumpărat. Un artist american l-a decorat apoi cu figuri mari, pictate à la Vestul sălbatic, încercând să imite un salon din Vest, iar muzica și distracția au fost alese în același stil. De unde numele și decorul – un loc în care americanii se vor buluci în curând, iar Kiki va domni.

În fiecare noapte la Jockey Club, Kiki își cânta melodiile fără perdea, încântându-i pe clienți cu vulgaritatea ei veselă și bucuria pură. Târziu în fiecare noapte, după teatru, lungi șiruri de limuzine lăsau clienții la ușa clubului, unde se duceau să bea, să

vorbească și să se bucure de petrecerea mereu în desfășurare, în muzică de jazz și blues american. „Toată lumea din Paris vine la Jockey să se distreze”, va scrie Kiki mai târziu în memoriile ei, „toate vedetele de teatru și film, scriitori, pictori”. Și cel mai bun lucru, adaugă ea, „acolo suntem toți ca o familie. Toată lumea bea mult și toată lumea e fericită”<sup>18</sup>.

În curând se vor deschide și alte cluburi de noapte în Montparnasse, astfel că, după câțiva ani, clienții își vor pierde interesul pentru Jockey. Dar amestecul său eclectic de muzică de jazz și distracție din topor a dat tonul în Montparnasse în anii 1920, rămânând la o distanță scurtă, deși într-o altă lume, față de mult mai modernul și infinit mai sofisticatul Le Bœuf sur le toit.

Proust, într-una din rarele sale ieșiri din ultimul an de viață, și-a însoțit prietenii la Le Bœuf sur le toit, dar nici n-ar fi visat să pună piciorul în Montparnasse.



Jules Pascin era cunoscut ca prințul din Montparnasse. Născut în Bulgaria dintr-o mamă sârboaică și italiană și dintr-un tată evreu spaniol, el a primit o educație cosmopolită la Viena și München, înainte de a se muta în Statele Unite ale Americii pentru a evita să facă armata în Bulgaria. După război a ajuns la Paris, gravitând în special în Montparnasse, unde a devenit o legendă – în egală măsură pentru aventurile și pentru pictura sa. „Ziceai că tocmai a ieșit dintr-un afiș de Toulouse-Lautrec”, a scris Man Ray, descriind frecventele aventuri pe care le trăiau împreună în lumea interlopă a Parisului<sup>19</sup>. Ernest Hemingway avea aceeași părere, descriind în *A Moveable Feast* („Sărbătoarea continuă”) o seară petrecută cu Pascin la Le Dôme. Hemingway evitase intenționat Rotonde în acea seară și optase pentru Dôme, deoarece „erau acolo oameni care lucraseră”<sup>20</sup>. I s-a alăturat lui Pascin, care era cu două modele. Conversația era corespunzător de vulgară.

Câțiva ani mai târziu, Pascin va evoca o seară tipică în Montparnasse: „Cinat cu soții Salmon. Întâlnit [Othon] Friesz și mers împreună la La Coupole. Întâlnit din întâmplare Kisling, care mă căuta... Man Ray, Kiki.... La un moment dat, cineva vorbea despre Derain și am spus că pe el chiar aș vrea să-l mai văd o dată, înainte de a mă întoarce în America. N-au trecut nici două minute, cine apare, Derain însuși, beat criță! M-am distrat de minune!”<sup>21</sup>.

„Arăta mai degrabă ca un personaj de pe Broadway din anii 1890 decât ca minunatul pictor care era de fapt”, își amintea Hemingway, „și apoi, după ce s-a spânzurat, am preferat să mi-l amintesc cum era în noaptea aceea la Dôme.”<sup>22</sup>



În acel an, un alt club de noapte, Dingo, s-a deschis pe rue Delambre, peste drum de prima casă a lui Man Ray din Montparnasse. Renumit pentru faptul că rămânea deschis toată noaptea, pentru atmosfera sa de bar englezesc și pentru gustările sale (mai ales pentru specialitatea galeză numită *rarebit*), acest loc și-a câștigat rapid notorietatea printre artiștii și scriitorii englezi și americani.

În același timp, Rotonde s-a extins, cuprinzând acum și Parnasse, cu care se învecina, și și-a actualizat decorul într-un efort de a ține pasul cu noile cluburi. Marele său atu era imensul ring de dans, care atrăgea o mulțime de femei tinere în căutarea bărbaților, deși La Rotonde încă mai avea o politică strictă în privința interzicerii prostituatelor. Era, de asemenea, împotriva traficului de droguri, atât de comun în alte localuri din Montparnasse.

Drogurile mergeau mână în mână cu viața în ritm rapid a Parisului din anii 1920 și Raymond Radiguet, deja un băutor experimentat, începuse să consume opiu. El și Cocteau au jucat rolul principal într-un lung șir de petreceri în acea primăvară, iar Radiguet se obișnuise să repete: „trebuie să încerci lucruri”, expresie care, pretindea el, îi aparținuse lui Apollinaire<sup>23</sup>. Și totuși, în acea vară, pe care a petrecut-o cu Cocteau la țară, Radiguet părea să se fi cumințit oarecum. Deși a continuat să bea mult, a devenit mai ordonat: Cocteau scria că Radiguet „dormea, își ținea hârtiile în ordine, le copia pe curat”<sup>24</sup>. De-abia mai târziu a citit Cocteau observația lui Radiguet de la sfârșitul romanului *Le Diable au corps* – că „un om dezordonat, care este pe cale să moară și nu știe, începe brusc să pună totul în jurul lui în ordine. Viața lui se schimbă. Își aranjează hârtiile. Se trezește devreme și se duce devreme la culcare... Astfel, moartea sa subită pare și mai nedreaptă”<sup>25</sup>.

Radiguet era pe cale să-și termine cel de-al doilea roman, *Le Bal du comte d'Orgel*, parțial bazat pe *La Princesse de Clèves*, un roman clasic din secolul al XVII-lea, în care prințesa – devotată soțului ei iubitor, dar îndrăgostită de un duce elegant și insistent – îi rezistă ducelui până la sfârșitul tragic, când soțul îi moare de inimă rea și

ea se retrage la o mănăstire. Povestea lui Radiguet, în care contele și contesa d'Orgel sunt modelați după contele și contesa de Beaumont, are un final diferit și mai cinic. Contesa d'Orgel rezistă cu tărie la avansurile pretendentului ei, dar soțul ei pare indiferent la loialitatea ei. În schimb, contele, absorbit de frivolități, își rezervă pasiunea pentru petrecerile sale elaborate.

În acel moment pe culmile succesului, Radiguet nu a dat niciun semn că pericolul era iminent, chiar și atunci când, revenind la Paris odată cu toamna, și-a reluat vechile obiceiuri. „Datorii, alcool, insomnie, grămezi de lenjerie murdară, mutări din hotel în hotel”, i-a scris mai târziu Cocteau despre Radiguet Valentinei Hugo, care-și petrecuse vara cu ei. Pe deasupra, Radiguet amenința acum că se va căsători cu o fată pe care o întâlnise, frumoasa Bronya Perlmutter – nu pentru că o iubea, ci pentru că „refuza să devină un bărbat de 40 de ani, numit Madame Jean Cocteau”<sup>26</sup>.

Cocteau era scos din minți și, ca și cum asta nu ar fi fost suficient, draga sa prietenă Valentine Hugo era bolnavă încă de când locuise cu el și Radiguet, pe timpul verii. Nimeni nu și-a dat seama că și ea și Radiguet făcuseră febră tifoidă.



În octombrie, francezii, deja pentru a doua oară din 1916, au refuzat să permită prezentarea filmului lui D.W. Griffith, *The Birth of a Nation* („Nașterea unei națiuni”). Pe de o parte, guvernul era îngrijorat de faptul că scenele care arătau activitățile Ku Klux Klanului din sudul Statelor Unite ale Americii vor fi jignitoare pentru rezidenții și vizitatorii de culoare din coloniile franceze – supunând „un întreg popor la ridiculizare și la ură”, cum s-a exprimat un deputat din Réunion<sup>27</sup>. Nu numai că aceste scene subminau idealurile franceze de egalitate, datând de la promulgarea Declarației drepturilor omului, dar ele reprezentau și o insultă directă la adresa numeroșilor soldați din coloniile franceze, cărora guvernul le era extrem de recunoscător pentru contribuția semnificativă la efortul de război și pe care se conta în continuare în cazul unui nou război.

La fel de important pentru răspunsul guvernului însă a fost impactul acelor turiști americani din Paris care, veniți în special să guste din distracțiile locului, aduseseră cu ei stilul de viață și prejudecățile proprii, inclusiv insistența privind segregarea în locuri publice. Cea mai mare parte a francezilor vedeau lucrurile altfel, ceea ce ducea

la ciocniri atunci când americanii, în cluburi de noapte și alte locuri publice, insistau să fie dați afară clienții negri.

Americanii nu s-au făcut plăcuți în Parisul postbelic, iar rasismul lor nu a făcut decât să exacerbeze resentimentele pe care mulți le aveau deja, din cauza lipsei manierelor și a felului în care își exhibau averea. America în sine, de fapt, nu era prea populară printre francezi, căci semnase un tratat de pace separat cu Germania și insistase ca Franța să plătească integral împrumuturile luate de la Statele Unite ale Americii în timpul războiului. Chiar înainte ca *Nașterea unei națiuni* să ruleze la Salle Marivaux, de pe boulevard des Italiens, incidentele neplăcute provocate de obiecțiile americanilor albi la prezența negrilor în cluburi de noapte, restaurante și baruri îl făcuseră pe ministrul afacerilor externe să dea o declarație cum că „anumiți turiști străini, uitând că ne sunt oaspeți și că, prin urmare, ar trebui să ne respecte obiceiurile și legile, au pretins în mod repetat în ultima vreme, într-o manieră violentă și ofensatoare... expulzarea [persoanelor de culoare]”. În cazul în care acest lucru ar continua, se spunea mai departe în declarație, „vor fi aplicate sancțiuni”<sup>28</sup>.

*Nașterea unei națiuni* a rulat pentru scurt timp la Salle Marivaux și a fost salutat de cinefilii stând la rând dornici să cumpere bilete, precum și de recenzii pozitive. Filmele americane erau foarte populare în Franța, chiar dacă americanii nu, iar timp de două zile filmul a atras mulțimi record. Dar în a treia (pe 19 august), cinefilii interesați au găsit ușile cinematografului blocate de jandarmi. Prefectura interzisese filmul ca fiind o amenințare la adresa ordinii publice – în urma recomandărilor primite, se pare, de la cel mai înalt nivel (de la prim-ministrul Poincaré însuși, potrivit ziarului *Le Matin*). Guvernul s-a oferit să lase filmul să ruleze dacă toate scenele inacceptabile în care apărea Klanul ar fi fost îndepărtate, dar producătorii peliculei au refuzat vehement.

Se poate ca interzicerea acestui film să fi fost în mare măsură un gest simbolic, dar a ilustrat potențialele zone de conflict care au apărut în relațiile franco-americane pe măsură ce deceniul a progresat, mai ales că din ce în ce mai mulți americani soseau la Paris.



La o lună după ce *Nașterea unei națiuni* a fost interzis, Adolf Hitler a eșuat în încercarea sa de a prelua puterea în Bavaria, într-un conflict cunoscut mai târziu ca Puciul



de la berărie. În acel moment, lui Hemingway puciul i s-a părut o glumă, dar patru polițiști au murit în incident, precum și 16 adepți naziști ai lui Hitler. Pe fundalul încercării lui Hitler de a prelua puterea, marca germană se depreciașe, raportul fiind de două miliarde de mărci la un dolar, dar francezii erau mult mai îngrijorați de moneda proprie, care continuase să se deprecieze în timpul anului. Nu se știe dacă în acel moment francezii își dădeau sau nu seama – sau dacă le păsa în vreun fel – dar Hitler reușise să atragă atenția propriei națiuni, chiar dacă, practic, nu ajunsese încă la putere.

Acasă, oamenii erau fiecare prinși de problemele lor personale. James Joyce a suferit o intervenție chirurgicală la ochi, deja amânată de prea multă vreme, în timp ce Claude Monet a trecut printr-o serie de operații la ochiul drept. Primele operații ale lui Monet au decurs bine, dar a treia, în iunie, l-a lăsat cu deficiențe de vedere. „Cred că este criminal că m-ați pus într-o situație atât de dificilă”, i-a scris el furios doctorului<sup>29</sup>. În august au apărut unele îmbunătățiri, deși Monet i-a spus lui Clemenceau că „distorsiunile și culorile exagerate pe care le văd sunt terifiante”<sup>30</sup>. Pictorul avea acum nevoie de o operație la celălalt ochi, pe care Clemenceau a încurajat-o, dar pe care Monet a refuzat-o cu îndârjire, prietenia lor ajungând, o vreme, într-un impas – moment care, din fericire, nu a distrus-o. Dar apoi, noii ochelari de corectare a vederii au produs rezultate care, spre surprinderea lui Monet, au fost neașteptat de bune, așa că s-a putut reapuca de muncă. De fapt, așa cum i-a spus lui Joseph Durand-Ruel în noiembrie, era nevoit să compenseze timpul pierdut, încât pentru o vreme nu va mai putea primi vizitatori la Giverny<sup>31</sup>.

Între timp, Le Corbusier începuse o construcție pentru cel mai bogat client al său de până atunci, bancherul elvețian Raoul La Roche. Le Corbusier se poate să fi dat lecții altor arhitecți și lumii, în general, despre necesitatea unui nou tip de locuințe pentru cei mai puțin avuți, dar a aflat că, în practică (așa cum s-a întâmplat și cu alți arhitecți), cele care se plăteau cel mai bine erau locuințele pentru bogați. Situată la marginea selectului arondisment al 16-lea din Paris, Vila La Roche a fost concepută ca loc de prezentare și de punere în valoare a colecției de artă a lui Raoul La Roche, colecție cuprinzând lucrări de Léger și Lipchitz, precum și mai mulți Picasso și un Braque pe care Le Corbusier și Ozenfant îl cumpăraseră pentru el la licitație, din colecția lui Daniel-Henry Kahnweiler, negustor german de opere de artă, care fugise din Franța în Elveția în timpul războiului.

S-a întâmplat că fratele lui Le Corbusier, Albert Jeanneret, tocmai se căsătorise cu o văduvă bogată, care i-a comandat lui Le Corbusier o casă, lipită de Vila La Roche, unde urmau să locuiască ea, Albert și cele două fiice ale ei. Locul de construcție era unul dificil, constând într-un mic teren la capătul unei fundături, iar construcția acestor case gemene a luat mai mult timp și mai mulți bani decât se crezuse inițial. Dar la sfârșit au ieșit niște construcții revoluționare, atât ca materiale folosite (beton și prefabricate), cât și ca proiectare. Pentru Vila La Roche, mai ales, Le Corbusier a creat un spațiu magnific: la intrare o galerie spațioasă, înaltă, cu balcoane, și o rampă care leagă cele două niveluri. O parte din clădire este susținută de pilaștri și culminează printr-o grădină pe acoperiș. În plus, Le Corbusier a proiectat sau a ales el însuși toate piesele de mobilier și accesoriile interioare, inclusiv perdelele (un amestec de flanel și batist), corpurile de iluminat (pentru a suplimenta lumina naturală) și podelele dintr-un cauciuc special în loc de parchet de lemn.

Dar să-l angajezi pe Le Corbusier nu era ușor; arhitectul cerea foarte mult de la clienții săi. „Trebuie să renunțați la lucrurile pe care le-ați învățat”, le-a spus el, „ca să putem urmări adevăruri inevitabil dezvoltate în jurul unor noi tehnici, inspirate de un spirit nou, născut din revoluția profundă a epocii mașinilor.”<sup>32</sup> Fără îndoială, Vila La Roche a fost un triumf, dar a pus foarte multă presiune pe relația dintre arhitect și client, mai ales atunci când mare parte din produsul final s-a dovedit a avea defecte și a trebuit refăcut.

De asemenea, în 1925, a dus la ruperea relațiilor dintre Le Corbusier și prietenul și partenerul său Amédée Ozenfant, după ce Le Corbusier a descoperit că Ozenfant făcuse modificări substanțiale la instalarea colecției de artă a lui La Roche, de care se ocupase Le Corbusier. În plus, Ozenfant era acum pasionat de suprarealism, pe care Le Corbusier îl credea ridicol. Se adăuga la ruptură și chestiunea paternității cărții pe care o publicaseră în comun, *Spre o nouă arhitectură*, un efort de proporții care ataca arhitectura contemporană și propunea cu fermitate o abordare cu totul nouă care, susțineau cu încredere autorii, putea și urma să rezolve tulburările sociale. Prima ediție a cărții, care a apărut spre sfârșitul anului 1923, îl menționa și pe Ozenfant, cu pseudonimul lui, Saugnier. Cu toate acestea, pe a doua ediție nu a apărut decât numele lui Le Corbusier, care și-a asumat în întregime meritul cărții, numele lui Ozenfant apărând doar într-o dedicație – dedicație care a fost scoasă de tot

din edițiile care au urmat. Cartea este acum considerată pe scară largă ca fiind în întregime opera lui Le Corbusier.

Ozenfant a declarat ulterior că „ciocnirile și incidentele dintre mine și Le Corbusier – unele copilărești, altele ofensatoare – s-au înmulțit. El voia să fie singur. M-am retras”<sup>33</sup>. Astfel, la sfârșitul lui 1923, Le Corbusier lucra mai mult sau mai puțin pe cont propriu – și îi ieșea foarte bine. Publicase *Spre o nouă arhitectură* și a început vilele La Roche și Jeanneret. De asemenea, el a reușit să-și expună picturile la Salon des indépendants, precum și în galeria de artă a cunoscutului negustor de opere de artă Léonce Rosenberg (fratele lui Paul Rosenberg, negustorul de artă al lui Picasso). Totuși, Le Corbusier își câștigase reputația și banii mai degrabă ca arhitect decât ca pictor, astfel că a decis acum să păstreze pictura doar ca pe o pasiune personală. Alese arhitectura și era hotărât să aibă succes.



Erik Satie a ocupat un loc unic în cercurile muzicale din Paris. După ce mai mulți ani a rezistat cu stoicism oricărui compromis în stilul său de viață simplu, dar ciudat, el a rezistat la fel de stoic oricărui compromis în stilul său de compoziție. Totuși, în deceniul precedent, nonconformismul lui Satie fusese ferm recunoscut de către compozitori promițători, cum ar fi Ravel, și patroni ai artelor, cum ar fi prințesa de Polignac, astfel că după război a apărut ca un fel de sfânt secular printre tinerii compozitori, în special cei cunoscuți sub numele de Groupe des six.

Diaghilev, care deja era deranjat de incursiunea Baletului suedez pe teritoriul feudei lui pariziene, a ajuns la concluzia că ar face bine să încorporeze mai multă muzică provenind de la acest nou grup de compozitori francezi, susținuți cu îndârjire de Satie. Primul care a primit aprobarea tacită a lui Diaghilev a fost relativ necunoscutul Poulenc, al cărui balet, *Les Biches*, cu coregrafie de Bronislava Nijinska și decoruri și costume de Marie Laurencin, va fi pus în scenă la Paris, de către Ballets russes, în primăvara lui 1924 și va primi recenzii elogioase.

Satie era hotărât să obțină aprobarea lui Diaghilev și în privința lui Milhaud, dar aici lucrurile au mers mai greu. „Prietenul nostru Stravinski îl monta un pic pe Diaghilev împotriva ta, dacă pot să spun așa”, i-a scris Satie lui Milhaud în iulie 1923. Fie că s-a întâmplat sau nu așa, Milhaud a fost convins că lui Diaghilev nu-i plăcea „obișnuitul

gen de muzică” al lui Milhaud. Satie a mers mai departe și „a râs puțin de [Diaghilev] în privința persecutării tale de către el” și i s-a părut că producătorul părea „mai sensibil la farmecele tale în acest moment”. Cu toate acestea, să-l potolești pe Diaghilev era una, să-l convingi pe Milhaud să lucreze cu Diaghilev era alta. „Odată ce ai intrat în companie”, l-a asigurat Satie pe Milhaud, „toată lumea o să te adore, iar Diaghilev are să vadă singur ce artist magnific ești”<sup>34</sup>. Rezultatul a fost la început o comandă minoră, un cadru muzical pentru o operă de Chabrier. Dar asta s-a dovedit a fi începutul pentru o interesantă întorsătură de situație, la începutul anului 1924, când Diaghilev a venit la Milhaud cu o comandă urgentă pentru un nou balet, *Le Train bleu*. Până în acest moment, Diaghilev își dăduse deja seama de concurența în creștere, care practic își ițea capul de peste tot – nu numai din partea Baletului suedez al lui de Maré, dar și a contelui de Beaumont, care era pe punctul de a pune la cale o stagiune proprie, amănuntul cel mai iritant fiind că folosea o trupă de dansatori condusă de fostul coregraf și prim balerin al lui Diaghilev, Léonide Massine. La începutul noului an, Milhaud lucra cu Beaumont, iar Diaghilev își contempla nervos rivalii.

Din fericire pentru Ballets russes, temerile constante ale lui Diaghilev privind ruina financiară fuseseră de curând calmate de un remarcabil cadou din partea lui Pierre de Polignac, nepotul prințesei de Polignac și ginerele noului prinț de Monte Carlo. Mulțumită lui Pierre de Polignac, prințesa moștenitoare din Monaco (soția sa) avea acum sub patronajul ei Ballets russes, iar Monaco a devenit „casa” trupei Ballets russes. Acolo urmau să joace, să se pregătească pentru noua stagiune și să primească un venit sigur în lunile de iarnă.



Fusese un an agitat pentru Hemingway. În primele luni, el călătorise în Italia, Germania și Spania, cu Hadley alăturându-i-se în diverse locuri în Italia înainte de a reveni la Paris. Germania, în special în Ruhr, fusese ideea editorului său, dar Ezra Pound – care avea o aventură cu moștenitoarea campaniei de transport maritim Cunard, Nancy Cunard – a fost responsabil pentru ademenirea lui Ernest și Hadley în Italia la sfârșitul iernii și începutul primăverii. Terminând aceste luni de rătăcire, Ernest a mers cu prietenii în Spania, în timp ce Hadley i s-a alăturat în Pamplona pentru festival, prima experiență a lui Ernest cu luptele cu tauri. El a luat note – în

detaliu – despre tot ce i se părușe în Spania neobișnuit sau important. Dar cel mai mult despre luptele cu tauri.

La începutul lui august, volumul său *Three Stories and Ten Poems* („Trei povestiri și zece poeme”) a fost publicat la Paris de mica editură a lui Robert McAlmon, Contact Editions, iar Three Mountains Press a lui Bill Bird (numită așa după colinele din Paris, Montparnasse, Montmartre și Mont Sainte-Geneviève) va publica în curând culegerea lui Hemingway de povestiri scurte intitulate *In Our Time* („În zilele noastre”). Nu întâmplător, atât McAlmon, cât și Bird erau tovarăși de pescuit și de lupte cu tauri ai lui Hemingway lui. În plus, trezite la viață de Pamplona, semințele cărții *Fiesta* (sau *The Sun Also Rises*) se formau de asemenea, în mintea lui. Dar el și Hadley nu mai aveau mult timp de stat la Paris; au participat la meciuri de box, curse de cai și o varietate de evenimente sociale înainte de a pleca în Canada la sfârșitul lunii august, unde Ernest a început munca cu normă întreagă la ziarul *Toronto Star*. Se așteptau să se întoarcă într-un an sau doi, dar nu au rezistat decât patru luni.

La 10 octombrie, Hadley a născut un fiu – John Hadley Nicanor Hemingway, care va fi cunoscut ca Bumby („Nicanor”, de la numele celebrului matador spaniol, Nicanor Villalta, a fost ideea lui Ernest). Bumby s-a născut mai devreme, când Ernest era plecat din oraș, pentru un reportaj. Ernest își ura slujba oricum și a luat foc când editorul i-a făcut observație pentru că nu depusese articolul înainte de a-i vizita pe Hadley și fiul său nou-născut în spital. După aceea, relația lui cu *Star* s-a încheiat brusc.

Ernest și-a vizitat părinții în Oak Park de Crăciun, lăsându-i pe Hadley și Bumby la Toronto: vor mai trece mulți ani până când Hemingway senior și-a văzut nepotul. Și apoi, în ianuarie, Ernest, Hadley și Bumby au plecat în Franța.



În acea toamnă, în timp ce Hadley Hemingway dădea naștere unui fiu la Toronto, Marc Chagall își aștepta cu nerăbdare soția și fiica la Paris.

Fusese un drum lung din Rusia, prin Berlin, și Chagall o luase înainte, închirind o cameră la Hôtel des Écoles, în Montparnasse – unde până de curând locuise Man Ray. Chagall nu era nou la Paris: el trăise acolo înainte de război, când se alăturase altor artiști est-europeni săraci la La Ruche, petrecându-și noapte după noapte pictându-și patria din amintiri. Chiar înainte de a izbucni războiul, el a acceptat cu recunoștință o invitație de a-și expune operele la Berlin, de unde plănuia să se

întoarce acasă, la Vitebsk, să se căsătorească cu logodnica lui, Bella. Expoziția de la Berlin a fost un succes, iar el și-a lăsat picturile acolo, intenționând să le recupereze la întoarcerea sa la Paris; dar războiul și Revoluția Rusă l-au ținut opt ani în Rusia. Când a reapărut la Berlin în 1922, cei care și-l aminteau de dinainte de război au fost uimiți, căci nemaiauzind niciun cuvânt de la el din 1914, au presupus că era mort.

Dar Chagall trăia, în pofida necazurilor și a sărăciei. El își petrecuse anii din urmă mai întâi ca director al unei școli de artă din Vitebsk și apoi (după ce a pierdut lupta împotriva realismului socialist aprobat de partid), ca asistent de scenă pentru Teatrul de stat evreiesc din Moscova. După ce, din cauza originalității inacceptabile, și-a pierdut locul de muncă, el a devenit profesor de artă într-un adăpost pentru orfani evrei, victime ale pogromurilor care făceau ravagii pe atunci în Ucraina. În fiecare an a avut de îndurat greutăți crescânde pentru el și familia sa, mai ales din cauza foamei care cuprinsese țara, și, pe măsură ce Chagall se zbătea să-și salveze familia de la inaniție, se temea că inspirația lui artistică e și ea pe moarte. „Nici Rusia imperială, nici Rusia sovietică nu au nevoie de mine”, scria Chagall în 1922. „Nu mă înțeleg.” „Întoarce-te în Europa, ești faimos aici!”, i-a spus un prieten<sup>35</sup>, și așa, în 1922, Chagall s-a dus înaintea soției și fiicei sale la Berlin, dorind să vândă picturile pe care le lăsase acolo.

Șocat, a descoperit că picturile sale fuseseră vândute – cele mai multe la prețuri de chilipir – și banii strânși nu mai aveau valoare din cauza hiperinflației germane. „Totul [la Berlin] era colosal: prețuri, abuz, disperare”, scria un alt emigrant rus, după ce fusese acolo cu un an înainte<sup>36</sup>. Climatul politic era, de asemenea, un pericol, în special pentru evrei, după cum semnala puterea crescândă a lui Hitler și a naziștilor. Cu toate acestea, Chagall a fost salutat de avangarda berlineză și, cu așteptări considerabil mai luminoase acolo decât în Uniunea Sovietică, a trimis după Bella și fiica lor, Ida.

Bella, care vorbea impecabil germana și care a înțeles cum să se prezinte cel mai bine la evenimentele mondene ale societății avangardiste, gestiona imaginea publică a familiei, chiar dacă Chagall a început din nou să creeze. Totuși, în ciuda comunității receptive pe care au găsit-o acolo, Bella – care era iubea tot ce ținea de Franța – a insistat ca familia să se mute la Paris. Așa cum s-a întâmplat, legendarul comerciant de obiecte de artă Ambroise Vollard văzuse exemple ale muncii lui Chagall și a vrut să-l întâlnească; bazându-se pe acest lucru, Chagall a plecat la Paris, în primăvara anului 1923.

După ce Chagall și-a găsit o cameră mică la Hôtel des Écoles, el s-a pregătit pentru sosirea familiei sale într-un apartament mai mare, deși modest, pe Faubourg St-Jacques. Dar, la fel ca la Berlin, a aflat curând că picturile pe care le depozitase în studioul său din La Ruche în 1914, pentru ceea ce credea atunci că va fi o absență de trei luni, dispăruseră. Povestea era devastator de similară cu ce se întâmplase la Berlin – negustorul de artă cu care semnase un contract vânduse tot, dar niciun ban nu a mers la Chagall. Chagall a fost atât de tulburat, încât l-a acuzat pe bunul său prieten Blaise Cendrars de a fi participat la complot, ceea ce a pus capăt prieteniei lor.

Vollard a fost exact negustorul de artă de care avea nevoie în acel moment – același care expusese la început lucrările lui Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse și Picasso. Gertrude și Leo Stein îl frecventau pe Vollard, la fel și Albert Barnes. Vollard a fost de acord cu propunerea lui Chagall de a ilustra *Suflete moarte* a lui Gogol și, cu această asigurare financiară, Chagall a trimis după Bella și Ida. Bella a sosit cu picturile rusești pe care Chagall nu le vânduse la Berlin, plus o listă a celor mai bune patiserii și magazine de îmbrăcăminte din Paris. Mai mult ca oricând fiică de bijutier, ea nu mai avea intenția să trăiască mult viața de refugiat sărac. Deci, la începutul anului 1924, familia s-a mutat din nou, de data aceasta la numărul 110 de pe avenue d'Orléans (acum avenue du Général-Leclerc), unde a locuit într-un apartament mult mai frumos și mult mai mare.

Din fericire, acum se părea că Marc Chagall putea să plătească pentru el.



La sfârșitul anului, Germaine Berton, asasină anarhistă a liderului de la Action française, Marius Plateau, a fost judecată. Avocatul ei a comparat-o cu Charlotte Corday, care îl asasinase pe Marat la apogeul terorii, și a spus juraților că ea ucisese liderul unei bande violente, mai degrabă decât un patriot. A fost o crimă pasională, a declarat el, iar juriul l-a crezut; a deliberat doar 35 minute înainte de a hotărî achitarea ei. Action française a fost îngrozită, dar cel mai îngrozit dintre toți a fost Léon Daudet. Nu cu mult timp înainte de achitarea lui Berton, fiul său, Philippe, un adolescent de 14 ani, prieten apropiat al Raymond Radiguet – declarase ziarului anarhist *Le Libertaire* că era pregătit să ucidă pentru cauza anarhiștilor și, fără să se identifice, l-a sugerat pe tatăl său ca pe o posibilă țintă. În pofida precedentului stabilit de Germaine Berton, anarhiștii din anii 1920 erau foarte departe de predecesorii lor de la

1890, care aruncau bombe, așa că nu l-au încurajat în niciun fel. Philippe s-a împușcat apoi pe bancheta din spate a unui taxi. Înnebunit de durere, Daudet i-a acuzat mai întâi pe germani, apoi poliția, pentru conspirație la crimă, învinuindu-l pe șoferul de taxi pentru complicitate la uciderea lui Philippe. Șoferul de taxi l-a dat în judecată pentru calomnie și a câștigat. La sfârșitul anului 1925, Daudet a fost condamnat la cinci luni de închisoare și o amendă, dar povestea era departe de a se fi sfârșit.



La sfârșitul aceluși an, Gustave Eiffel, creatorul Turnului Eiffel și al multor altor lucruri, a murit pașnic în somn. Avea 91 de ani și numai de curând se retrăsese din viața activă și productivă.

El a fost precedat de acea incomparabilă zeiță a scenei, Sarah Bernhardt, care murise în martie în brațele fiului ei. Timp de trei zile, persoanele îndoliate au putut trece prin fața trupului ei neînsuflețit, care acum se odihnește în acel sicriu celebru, și mii de oameni au umplut străzile pentru a urmări procesiunea funerară îndreptându-se către Père-Lachaise.

Probabil că sub aspectul grandorii sumbre procesiunea lui Maurice Barrès a fost cea mai notabilă, cu zece cai negri care-i trăgeau dricul, urmat de un imens cortegiu. În drum spre Notre-Dame, procesiunea s-a oprit în place des Pyramides, aducând un omagiu simbolic în fața statuii aurite a Ioanei d' Arc.

Dar sub aspectul dramei pure, nimic nu poate fi mai presus de funeraliile lui Raymond Radiguet, care a decedat la 12 decembrie. Mai întâi, pentru că era tânăr – numai 20 de ani – și moartea sa a fost total neașteptată, cel puțin până aproape de sfârșit. Febra tifoidă, contractată la finele acelei veri, se dezvoltase în decursul lunilor lungi de toamnă. Valentine Hugo, care a contractat, de asemenea, febră tifoidă în același timp și loc, a supraviețuit. Dar Radiguet, slăbit de anii lui de excese, nu. Coco Chanel s-a ocupat de aranjamentele funerare, umplând biserica St-Philippe-du-Roule cu flori albe, cu excepția trandafirilor roșii care împodobeau sicriul alb. Cai albi trăgeau prin ploaie dricul alb spre Père-Lachaise. „A fost cea mai tragică privesc pe care am văzut-o vreodată”, va scrie Nina Hamnett. „Tatăl și mama lui Radiguet erau acolo, ca și cei patru frațiori și surioare mai mici, cel mai mic având cam șase ani, stăteau pe un rând, cu fețele contorsionate de plâns.”<sup>37</sup>

Cocteau, complet devastat, a fost prea bolnav pentru a participa.





## *Americanii la Paris*

(1924)

*B*ani americani, influență americană și turiști americani – încotro s-ar fi putut uita un parizian în 1924 fără a vedea prezența în creștere a Statelor Unite ale Americii și a americanilor?

Mulțumită împrumuturilor americane, Germania putea acum să plătească despăgubirile, ceea ce, în schimb, i-a permis Franței să-și plătească datoriile acumulate în timpul războiului. În același timp, împrumuturile acordate de băncile americane contribuiau direct la stabilizarea economiei franceze.

În plus, intervenția americană le-a permis francezilor – de-acum sătui de aventura costisitoare din Ruhr și suferind în urma impactului acesteia asupra francului – să se retragă din regiunea Ruhr sub acoperirea Planului Dawes, un demers internațional menit să rezolve problema uriașă a despăgubirilor germane. Léon Daudet putea să se plângă cât voia de „trădare”, dar mulțumită Planului Dawes, în Franța avea să înceapă în sfârșit o perioadă de expansiune și prosperitate care, odată francul stabilizat, va dura până la sfârșitul deceniului.

În ceea ce privește turiștii americani și expatriații, îi găseai peste tot. Când Ernest și Hadley Hemingway au revenit la Paris în ianuarie, mai mult de 30 000 de americani trăiau permanent la Paris, precum și de două ori mai mulți britanici. Prețurile crescuseră în cele câteva luni în care soții Hemingways lipsiseră și locuințe ieftine nu prea mai existau. În cele din urmă au ales un apartament la etajul al doilea, deasupra unui depozit de cherestea, pe rue Notre-Dame-des-Champs – fără electricitate și

cu o chirie de trei ori mai mare decât plătiseră pe rue du Cardinal-Lemoine. Dar era mai spațios și avea clar marele avantaj de a fi aproape de centrul din Montparnasse și de cafenelele sale.

Una dintre cele mai populare, în special printre americani, a rămas Le Dôme, care fusese complet renovat în timpul absenței cuplului Hemingway, decorul sumbru fiind înlocuit cu unul nou, strălucitor, cu oglinzi, totul accentuat de un roșu intens. Un alt local, Sélect, era o nouă și populară atracție din Montparnasse, cu un bar american (care servea cocktailuri), decor elegant și program până dimineață. Dingo, ca să nu fie depășit în gradul de atracție pe care-l reprezenta pentru clienții americani, a venit în plus cu un meniu american, inclusiv hamburgeri și șnițel din carne de pui, angajând chiar și chelneri vorbitori de limba engleză. Dar, cel mai important, Dingo a adus barmanul, Jimmie Charters, care a devenit rapid atracția principală a locului. Jimmie, originar din Manchester sau Liverpool, avea capacitatea de a ști exact ceea ce voiau și mai ales de ce aveau nevoie clienții săi și cunoștea îndeajuns natura umană cât să suplinească aceste nevoi. Cel mai adesea, era vorba de o atitudine plină de bună dispoziție și de o ureche înțelegătoare, deși Jimmie se pricepea de minune și să înăbușe din fașă certuri, să găsească și să plătească taxiuri pentru cine avea nevoie și să culeagă clienții beți de pe jos. Dar ce îl făcea pe Jimmie deosebit era faptul că îi păsa cu adevărat de oameni. Hugh Ford (care locuia în Montparnasse și avea o capacitate deosebită de observație) nota că obișnuința localurilor precum Dingo nu erau artiști de succes, ca Hemingway, ci, adesea, „cei care vorbeau despre scris și pictură, beau și tot vorbeau”<sup>1</sup>.

„Întotdeauna am crezut că succesul din spatele barului provine dintr-o abilitate de a înțelege bărbatul sau femeia pe care îi servesc”, i-a spus Jimmie lui Morrill Cody, autorul memoriilor lui Jimmie. „Să-i înțeleg bucuriile sau necazurile, să-l fac să aibă nevoie de mine ca ființă umană, mai degrabă decât ca servitor”, fiind, în același timp, diplomat și plin de tact și „știind să-mi păstrez locul”<sup>2</sup>.

Clienții lui Jimmie erau în mare parte americani (cam 70%, a estimat el), cu britanici și o mână de francezi, italieni, sud-americani și suedezi completând restul. Erau mai multe femei decât bărbați (el estima că erau două sau trei femei în Montparnasse pentru fiecare bărbat), ele constituind aproape trei sferturi din numărul total de clienți pe care îi servea la barul lui. Acest lucru se vedea uneori o provocare: în

afară de evitarea certurilor și de găsirea de taxiuri pentru bețivani, treaba lui era să le ofere, cu diplomație, companie singuraticilor, mai ales femeilor singure care veneau la Dingo în căutare de bărbați.

Acest lucru cu siguranță nu i se aplica lui Kiki, care fusese întotdeauna înconjurată de bărbați. Jimmie a văzut-o odată pe terasa de la Dôme „cu 30 de marinari și nicio altă fată!” După cum nu o includea nici pe Sylvia Beach, care, din câte știa Jimmie, „n-a intrat în viața ei într-un bar” – deși era întotdeauna afabilă când venea vorba despre subiect. El și-a amintit că Sylvia i-a spus cândva „noi doi, Jimmie, am servit întotdeauna aceeași clienți, tu cu băuturi, eu cu cărți”<sup>3</sup>.

Hemingway venea adesea la barul lui Jimmie și cei doi vorbeau îndelung despre box sau despre luptele cu tauri. „Mi-a spus că el însuși a participat la un moment dat la luptele cu tauri”, își amintea Charters, care nu i-a pus niciodată cuvântul la îndoială<sup>4</sup>.



Hemingway frecventa Dingo și alte câteva cafenele din Montparnasse, dar locul unde se ducea de obicei să scrie era Closerie des lilas, chiar în josul străzii pe care se afla apartamentul lui. Avea nevoie de liniște: la urma urmei, Bumby era un bebeluș, în timp ce jos, în curtea depozit de chereștea, ferăstraie imense zbârnâiau și scârțâiau cât tăiau. În pofida numelui, Closerie nu a avut niciodată liliac (acesta aparținuse unui local rival care nu mai exista de mult), dar terasa era liniștită. Acolo, Hemingway „sta așezat într-un colț, cu lumina de după-amiază bătându-i peste umăr, și scria în caietul său”<sup>5</sup>. După o perioadă lungă în care îi lipsise inspirația, se apucase din nou de scris – opt povestiri primăvara aceea, toate bune.

Cu toate acestea, cu scrisul nu câștiga niciun ban și se lupta constant cu descurajarea. Niciuna din cărțile sale de povestiri și poezii nu se vindea și, în orice caz, ambele fuseseră tipărite de mici edituri din Montparnasse, care de-abia puteau să-și acopere cheltuielile. Părinții săi erau împotriva scrisului (ceea ce nu ar fi trebuit să conteze, dar conta oricum) și editorii din New York continuau să-i respingă propunerile. Pe deasupra, s-a dovedit că o parte din banii lui Hadley fuseseră prost investiți sau cineva și-i însușise, ceea ce a dus la o semnificativă micșorare a veniturilor<sup>6</sup>. El și Hadley nu erau nevoiași, nici (în pofida poveștilor) nu a trebuit vreodată să omoare porumbei în jardin du Luxembourg pentru cină, dar Hemingway era îngrijorat.

În orice caz, Hemingway a continuat să mănânce stridii și să bea vin bun și, la scurt timp după botezul lui Bumby (cu Gertrude Stein și Alice B. Toklas nașe), el s-a dus singur în Provence, aparent ca să vadă lupte cu tauri, dar în principal doar ca să scape din mediul de acasă. Când s-a întors, Ford Madox Ford era pe cale să plece la New York și l-a însărcinat pe el cu editarea publicației *the transatlantic review*<sup>\*</sup>, la care Hemingway lucrase ca redactor adjunct neplătit. La începutul anului Hemingway îl încurajase pe Ford („forțat, poate că ar fi cuvântul”) să publice cartea scrisă de Gertrude Stein – *The Making of Americans* – în foileton și apoi a bătut, împreună cu Alice, manuscrisul încă o dată la mașină. În plus, văzuse și șpalturile, „căci această muncă nu-i plăcea deloc [lui Stein]”<sup>7</sup>. Dar, în afară de contribuția lui Stein, Hemingway găsea *the transatlantic review* de-a dreptul plictisitoare și a profitat de ocazie pentru a îmbunătăți numărul pe iulie, care era aproape gata să intre în tipar. „La naiba”, i-a scris Hemingway lui Ezra Pound, Ford „nu face publicitate în paginile revistei, deci nu există clienți care să fie ofensați, nu există nici abonați care să renunțe, de ce să nu fac cum cred mai bine?”<sup>8</sup> Hemingway nu a mai adăugat multe, dar tot a reușit să-i insulte pe Tristan Tzara, Gilbert Seldes (editorul de la *Dial*) și pe Jean Cocteau (care, după Hemingway, „are un talent minor foarte bun și o anumită cantitate de inteligență”)<sup>9</sup>. Mai rău încă, în numărul din august, Hemingway a omis să includă contribuțiile lui Ford.

Surprinzător, Ford nu l-a concediat pe Hemingway – probabil că Ford se gândea mai degrabă la situația financiară, destul de strâmtorată, a revistei. În orice caz, Ford se putea ocupa de Hemingway mai târziu, căci impulsivul redactor adjunct era pe cale să plece la Pamplona<sup>10</sup>.



Tristan Tzara a răspuns insultelor lui Hemingway printr-o scrisoare calmă și echilibrată, adresată editorului, care a apărut în numărul din septembrie al *the transatlantic review*. Cocteau nu a răspuns; poate că avea alte lucruri la care să se gândească.

Ceea ce îl preocupa în principal pe Cocteau era Radiguet. „Moartea ar fi mai bună decât această moarte pe jumătate”, i-a scris el abatelui Mugnier la scurt timp

---

<sup>\*</sup> *the transatlantic review* – revistă literară lunară care a apărut în 1924; sediul se afla la Paris, dar era publicată la Londra. A avut un mare impact asupra literaturii engleze de la începutul secolului al XX-lea (n. red.).

după decesul tânărului, adăugând că suferă „zi și noapte”<sup>11</sup>. „Sufăr teribil”, i-a scris lui Max Jacob, care rămăsese la mănăstirea Saint-Benoît-sur-Loire. „Ieri și alaltăieri l-am simțit pe Raymond în preajma mea. Astăzi sunt singur.”<sup>12</sup> De asemenea, el l-a contactat pe Jacques Maritain, filosoful thomist a cărui convertire de la protestantism și apoi agnosticism la catolicism, împreună cu elocvența și sensibilitatea la artă, atrăgeau un număr de artiști și intelectuali. Moartea lui Radiguet, i-a spus Cocteau lui Maritain, îl afectase ca o operație fără cloroform<sup>13</sup>. Maritain și soția sa, Raisia, aveau să aibă o influență decisivă asupra Cocteau, când în sfârșit l-au întâlnit în acea vară, dar pentru moment, Cocteau era de neconsolat. „Mă aflu într-o stare sfâșietoare”, i-a scris el lui Max Jacob la sfârșitul lunii ianuarie. „Aș vrea să mor.”<sup>14</sup> Jacob a încercat să-l aline, dar se temea pentru sănătatea și stabilitatea lui, mai ales că acum Cocteau fuma din ce în ce mai mult opiu ca să uite durerea.

Cocteau și-a intensificat consumul de opiu la începutul anului 1924, în timpul unei excursii la Monte Carlo. Acolo s-a alăturat prietenilor și colegilor săi de la *Ballets russes* al lui Diaghilev, precum și lui Poulenc și Auric, care se aflau acolo pentru a participa la repetiții și la premierele lor (*Les Biches*, Poulenc, și *Les Fâcheux*, Auric). Satie era și el acolo, pentru a lucra la opera lui Gounod *Le Médecin malgré lui* („Doctor fără voie”), pentru scurta perioadă în care Diaghilev a cochetat cu opera. Spre disperarea lui Satie, acolo se afla și influentul critic muzical Louis Laloy, un prieten și susținător al lui Debussy, critic care fusese în mod consecvent ostil muzicii lui Satie și a *Groupe des six*. Cu toate acestea, Poulenc, Auric și Cocteau se găseau adesea în compania lui Laloy la Monte Carlo. Satie a fost furios, suspectând o campanie deliberată de lingușire din partea lui Poulenc și Auric, și s-a certat cu ei, precum și cu Cocteau, după care s-a întors brusc la Paris. Așa au rămas cei patru să se distreze singuri la Monte Carlo – lucru care, în compania lui Laloy, însemna opiu.

Laloy a fost o autoritate în cultura chineză și scrisese chiar un ghid despre opiu numit *Le Livre de la fumée* („Cartea fumului”), care a devenit un bestseller printre cei în căutare de stimulente la modă. Cei patru se întâlneau zilnic la hotel, unde ceruseră intimitate absolută. Laloy se mândrea cu faptul că a reușit să-și controleze consumul de opiu, putând astfel să ducă ceea ce el numea o viață normală, inclusiv o viață de familie care părea fericită din afară, precum și să-și clădească o carieră ilustră. Auric era cunoscut ca un consumator moderat de opiu, deși părerile diferă, în timp

ce Poulenc a încercat mai târziu, cu dificultate, să-și învingă dependența, iar Cocteau a fost prins pe viață. De-a lungul anilor, va pendula între „cure” și dependență, reușind, totuși, să-și mențină capacitatea remarcabilă de poet și dramaturg, precum și o poziție centrală pe scena vieții de noapte pariziene.



În lunile care au urmat morții lui Radiguet, Cocteau a susținut că îi e imposibil să lucreze – și, într-adevăr, a creat mult mai puțin decât de obicei. Corespondența lui cu Max Jacob cu siguranță a avut de suferit. Dar tot a furnizat libretul pentru *Le Train bleu*, producția lui Diaghilev (cu muzică de Milhaud, coregrafie de Nijinska, costume de Chanel și cu o uimitoare cortină de Picasso, înfățișând două femei masive, în tunici clasice elegante, mergând de-a lungul unei plaje). Conceptul Cocteau pentru *Le Train bleu* a fost să zugrăvească o plajă la modă pe Riviera franceză, unde selectul expres Paris-Riviera, numit „Trenul albastru” după culoarea vagoanelor de dormit, aduce iarna legiuni de vizitatori din lumea bună, tânjind după soare. Lui Milhaud i s-a părut „ușurel, frivol și lipsit de substanță” și era nemulțumit că nu putea crea în „stilul lui obișnuit de muzică, care [lui Diaghilev] nu-i plăcea”<sup>15</sup>. Dar frumusețile din lumea mondenă surprinse la scaldă în apa mării și superbul prim-balerin, noul favorit al lui Diaghilev, Patrick Healy-Kay, care și-a schimbat numele în Anton Dolin, au transformat baletul într-un succes, chiar dacă lui Milhaud nu-i plăcea și chiar dacă Picasso, sătul de anturajul care roia în jurul Ballets russes, a decis că aceasta avea să fie ultima sa colaborare oficială cu Diaghilev.

După moartea lui Radiguet, Cocteau a reușit de asemenea să creeze o adaptare personală după *Romeo și Julieta* pentru recent lansatele Soirées de Paris ale contelui de Beaumont, o perioadă de șase săptămâni, din mai până în iunie, de balet și alte evenimente organizate la Théâtre de la Cigale, în Montmartre, avându-i drept protagoniști pe Léonide Massine și trupa sa de dansatori (mulți provenind de la Ballets russes). Inspirat de succesul divertismentului *La Statue retrouvée*, pe care Cocteau îl crease și Picasso îl executase pentru balul din 1923 al familiei Beaumont, contele s-a simțit motivat să-i calce pe urme lui Diaghilev și să devină producător, apelând la fostul prim-balerin și coregraf al lui Diaghilev, să nu mai vorbim de amant, ca vedetă a spectacolelor lui. Beaumont a apelat, de asemenea, la aceiași compozitori și artiști cu care lucrase Diaghilev, inclusiv Braque și Picasso, Satie și Milhaud (deși

Diaghilev a reușit să și-i păstreze pentru sine pe Poulenc și Auric, amenințându-i că nu mai au ce căuta la Ballets russes dacă lucrează pentru Beaumont).

Milhaud tocmai scria un balet cântat pentru Beaumont și Massine, numit *Salade* (cu decoruri de Braque), când Diaghilev i-a cerut să scrie muzica pentru *Le Train bleu*. Deja statutul lui Milhaud nu-i mai permitea lui Diaghilev să-l trateze ca pe Poulenc și Auric, dar producătorul tot l-a sfătuit insistent să rupă relațiile cu contele de Beaumont, „pe motiv că nu exista niciun viitor pentru Soirées de Paris”. Milhaud i-a răspuns că a semnat un contract și că trebuie să-și onoreze angajamentele, dar dacă nu exista nicio clauză care să-i interzică explicit să lucreze și pentru alt producător, ar putea s-o facă. Milhaud l-a consultat apoi pe Beaumont, care a fost „foarte înțeleghător”<sup>16</sup>. În consecință, Milhaud (care avea reputația că lucra rapid) a reușit să compună muzica pentru *Le Train bleu* în trei săptămâni, după ce a finalizat *Salade*, ambele baletе având premiera în locuri separate, la o diferență de câteva zile unul de altul (mai târziu, el se va referi la aceste creații ca la „gemenii” lui). Singura problemă, după Milhaud, a fost un muzician care a refuzat să mai cânte, cu zece minute înainte de ridicarea cortinei, la *Salade*, Milhaud fiind obligat să-și interpreteze singur muzica, la pian, în lumina lumânărilor.

Și Beaumont i-a comandat un balet, *Mercure*, lui Satie, cu coregrafie de Massine și decoruri și costume de Picasso (a cărui contribuție, potrivit supraréalistului Louis Aragon, a dezvăluit „un stil cu totul nou pentru Picasso, unul care nu datorează nimic nici cubismului, nici realismului”)<sup>17</sup>. Loie Fuller, care devenise celebră cu ani înainte ca dansatoare care folosea lumina electrică, geluri colorate și mătase unduitoare pentru a evoca imagini ale focului, fluturilor și florilor uriașe, s-a ocupat de lumini. Rezultatul, o serie de secvențe și tablouri aerate și frivole care îl ironizau pe Cocteau (personajul Mercur), precum și pe Poulenc, Auric și Laloy, a provocat confuzie în rândul publicului, mai ales atunci când mai mulți spectatori, incitați de Auric și conduși de Breton, au întrerupt spectacolul strigând „Sus Picasso, jos Satie!” Netulburat, Satie nu a părăsit teatrul decât pentru a prinde ultimul tren pentru Arcueil, în timp ce Beaumont a continuat cu balul din seara premierei, așa cum era programat.

Cât despre *Romeo și Julieta* lui Cocteau, a fost inspirată de imaginea unei trapeziste pe care o văzuse într-o noapte la circ avântându-se în zbor, cu pietrele și paielele

de pe costum strălucind pe un fundal negru. Bazându-se pe această amintire vie, Cocteau (cu ajutorul lui Jean și Valentine Hugo) a creat o versiune vizuală a piesei. Așa cum a explicat el, „am inventat un decor complet negru, unde doar culorile anu-mitor arabescuri, costume și elemente de recuzită erau vizibile”<sup>18</sup>. Într-un alt omagiu adus cercului, Cocteau a făcut ca interpretul prologului din primul act să „zboare”, ca trapezista pe care o văzuse. Punerea în scenă și costumele se poate să fi fost un succes, dar producția ca întreg l-a făcut pe Hemingway să se întrebe, în acel scandalos număr al *the transatlantic review*, „ce ediție școlară a lui Shakespeare” folosisse Cocteau. „După un asemenea exemplu”, a adăugat el, „ne așteptăm la o traducere din Marlowe a dlui Tzara, care este și el neștiutor într-ale limbii engleze.”<sup>19</sup>

Tot acum, în iunie, în timp ce stagiunile lui Diaghilev și Beaumont se apropiau de sfârșit, *Nouvelle Revue française (NRF)* a publicat prima din cele două părți ale romanului lui Radiguet *Le Bal du comte d’Orgel*. Din nefericire, directorul *NRF*, Jacques Rivière, a prefătat această primă parte cu remarci denigratoare despre romanul precedent al lui Radiguet, *Le Diable au corps*, și și-a exprimat convingerea că era puțin probabil ca Radiguet să fi putut ajunge vreodată un scriitor important. Cocteau a fost șocat și, când a apărut cartea, i-a anexat un comentariu extins. Răspunzându-i lui Rivière, el a scris că „Tribunalul literar a decretat că inima [lui Radiguet] era aridă”, dar nu era adevărat. „Inima lui Raymond Radiguet era dură”, a explicat el, „și, ca un diamant, nu reacționa la cea mai mică atingere. Avea nevoie de foc și alte diamante și ignora restul”<sup>20</sup>.

Atât doar despre Rivière și alți detractori, pe care Cocteau i-a plasat în mod clar printre cei buni de ignorat. El se consola, în schimb, cu ideea că în timpul vieții lui scurte Radiguet găsisse neîndoielnic la Cocteau focul și diamantele necesare de care avea nevoie inima sa tânără.



Focul și diamantele nu apăreau pe lista de cerințe a lui Coco Chanel. Ea lua în râs nestematele, trivializându-le prin transformarea bijuteriilor ei „fantezie”, evident false, într-o modă. În ceea ce privește focul, se plictisise de mult de chipeșul și elegantul mare duce Dmitri și de cei de teapa sa când, la sfârșitul lui 1923, a întâlnit un alt duce, ducele de Westminster, la Monte Carlo.



Ducele sau Bendor, cum îi spuneau cei din familie și apropiații, avea reputația de a fi cel mai bogat om din Anglia și, poate, din toată Europa. Chanel însă era de parte de a vâna averi – sau cel puțin în acel moment nu mai avea nevoie s-o facă. Pe lângă afacerea ei de modă, de un succes enorm, era pe cale să pună bazele unui imperiu al parfumurilor. Chanel No 5 reușise să îi trezească interesul lui Théophile Bader, proprietarul elegantelor Galeries Lafayette de la Paris, care, ca urmare, o prezentase pe Chanel lui Pierre și Paul Wertheimer, proprietarii unei mari companii cosmetice. În aprilie 1924, frații Wertheimer au creat, alături de Bader și Chanel, Société des Parfums Chanel, frații fiind de acord să finanțeze în întregime producția, vânzarea și distribuția parfumului lui Chanel. În cele din urmă, Chanel va pretinde mai mult decât cei 10% cu care fusese inițial de acord, dar în acel moment, afacerea i s-a părut foarte avantajoasă. Și s-a dovedit, fără îndoială, profitabilă. Încă o dată, Chanel dovedise că nu avea nevoie de un bărbat bogat pentru a duce viața pe care și-o dorea.

Prin urmare, ce o atrăgea la Bendor? Luxul copleșitor al stilului său de viață era cu siguranță atractiv: „el e departe de a-și cunoaște toate [domeniile și proprietățile]”, i-a spus Chanel mai târziu lui Paul Morand. „Fie că sunt în Irlanda, Dalmația sau în Carpați, există cu siguranță pe undeva o casă aparținând lui Westminster, o casă în care totul este pus la punct în orice moment, unde poți lua masa și merge la culcare imediat cum ai sosit, cu argintărie lustruită, autovehicule... cu bateriile încărcate [Chanel nu a amintit decât cele 17 Rolls Royce pe care Bendor le avea în garajul său de la Eaton Hall], mici nave-cisternă în port... servitori în livrea, majordomi.”<sup>21</sup> Bendor acorda o atenție deosebită iahtului său, *The Flying Cloud* („Norul zburător”), unul dintre cele mai mari iahturi private din lume, cu un echipaj de 40 de persoane. Acolo a invitat-o pe Chanel în prima lor seară împreună.

Bendor era în momentul acela un bărbat robust de 44 de ani, un iubitor al vieții în aer liber și un playboy cu două căsătorii ratate și un număr nedefinit de amante la activ. Era cunoscut ca fiind prietenos și grijuliu, dar în același timp răsfățat și predispus la plictiseală și izbucniri furioase. Totuși, așa cum i-a mărturisit Chanel lui Morand, anii ei cu Bendor au fost petrecuți „într-o atmosferă plină de afecțiune și de prietenie”. În plus, „sub exteriorul lui neîndemânatic, e un vânător iscusit. Nici nu ar avea cum să nu fie, dacă a reușit să stea zece ani lângă mine”<sup>22</sup>.

Bendor și Chanel au devenit iubiți în primăvara lui 1924, când el a apărut la repetițiile pentru producția lui Diaghilev *Le Train bleu*, pentru care ea proiectase costumele. Mai târziu, ea i s-a alăturat pentru croaziere pe *The Flying Cloud*, precum și pentru diverse petreceri, la unele dintre numeroasele moșii și cabane de vânătoare ale ducelui.

În următorii ani, au tot circulat zvonuri despre căsătoria lor iminentă. Dar existau obstacole insurmontabile, mai ales vârsta lui Chanel (41 de ani în 1924) și aparenta ei imposibilitate de a-i oferi lui Bendor moștenitorul pe care și-l dorea atât de mult. La fel de importantă era și ezitarea lui Chanel de a renunța la carieră și la independență. Era adevărat că averea lui Bendor o depășea cu mult pe a ei, dar ea însăși era acum bogată și îndeajuns de talentată și de muncitoare încât să poată produce cu succes venituri noi. În plus, a continuat cu dârzenie să-și mențină afacerea la nivelul de până atunci, refuzând să-și reducă eforturile, chiar dacă, în egală măsură, acorda timp și relației cu Bendor. O dată, spre exemplu, ducele a trebuit să-i aducă toate croitoresele în Anglia pentru ca Chanel să poată continua să lucreze la colecția ei, rămânând, totodată, lângă el. Ce-l făcea pe Bendor să fie atât de atras de ea, în opinia ei? „Pentru că nu încercasem să-l ademenesc”, a explicat mai târziu. „Dacă ești celebru și extrem de bogat”, a adăugat, „încetezi să mai fii o persoană și devii un iepure, o vulpe... În situația asta, îți imaginezi cât de odihnitor este să trăiești alături de cineva pe care tu l-ai urmărit, cineva care probabil că a doua zi va săpa o gaură pe sub cușcă și va fugi.”<sup>23</sup>

Și asta se poate să fie explicația. Pe lângă orice alte calități ar fi adus Chanel în relația lor, se adăuga și farmecul indescritibil al unei ființe care nu putea fi posedată.



Dacă ceea ce nu poate fi posedat reprezintă o atracție pentru unii, americanii și ceilalți turiști care veneau la Paris, în Montparnasse, erau clar în căutarea unei forme mai practice de distracție și de divertisment. Ca și cu Jockey Club, cu cât mai neobișnuită se dovedea experiența dintr-un local, cu atât era socotită mai „autentică” și mai atrăgătoare. În 1924, un nou club de noapte, Bal Nègre, care a început ca un cabaret pentru antilezi, a captivat rapid o serie de personalități pariziene și americane. În curând, mulțimea a început să umple localul dărăpănat de la margine de Montparnasse, pe rue Blomet.

Deși familia Murphy și bunii săi prieteni, Archibald și Ada MacLeish, abandonaseră Parisul pentru apropiatul Saint-Cloud (precum și Cap d'Antibes), în căutarea unei vieți mai liniștite, majoritatea americanilor voiau să experimenteze Parisul în profunzime și au continuat să se reverse în Montparnasse. Iunie a adus o mulțime nesfârșită de americani, iar în iulie, în decursul unei singure săptămâni, companiile maritime (care introduseseră de curând opțiuni de călătorie mai ieftine)<sup>24</sup> au transportat pe țărmurile franceze circa 12 000 de americani. Deși cei mai mulți erau în căutare de distracție, câțiva aveau obiective mai serioase în minte. Edward Titus, de exemplu, plecase din New York pe urma soției lui, încăpățânata Helena Rubinstein, pentru a deschide ceea ce va deveni rapid o librărie renumită în Montparnasse, *At the Sign of the Black Manikin*. Altul, poetul William Carlos Williams, lua o pauză de la practica sa medicală pentru a scrie, mai întâi la New York, apoi la Paris, la fel ca F. Scott Fitzgerald, care urma să părăsească în curând New Yorkul și să vină la Paris, unde să termine *Marele Gatsby*. John Dos Passos, care publicase deja două romane – *One man's initiation: 1917* („Inițierea omului”) și *Three Soldiers* („Trei ostași”) – și lucra la un altul (*Manhattan Transfer*), se întorsese în acea primăvară la Paris, după călătorii pe întreg continentul, în URSS și Orientul Mijlociu (Sylvia Beach își amintea că ea l-a cunoscut „între *Three Soldiers* și *Manhattan Transfer*, dar l-a văzut oarecum cu coada ochiului, căci era foarte grăbit”)<sup>25</sup>. Dos Passos știa bine Parisul, pe care îl vizitase în timpul unui tur al Europei, înainte de a intra la colegiu, și unde trăise, cu intermitențe, în timpul războiului, când fusese încartiruit acolo (împreună cu prietenul său E.E. Cummings) ca membru voluntar al unui corp de ambulanță. După armistițiu, el a zăbovit la Paris, studiind antropologia la Sorbona. Acum, revenind încă o dată în Orașul luminilor, s-a împrietenit cu Ernest Hemingway, pe care se poate să-l fi întâlnit în treacăt în timpul războiului, atunci când ambii serviseră în Italia<sup>26</sup>.

Familia Hemingway a plecat la sfârșitul lunii iunie la Pamplona, pentru o a doua vizită acolo, împreună cu mai mulți prieteni, inclusiv Dos Passos. „Ne-am distrat, am mâncat bine și am băut bine”, scria Dos Passos mai târziu, „dar erau prea multe personalități exhibiționiste în grup ca să-mi pice bine.”<sup>27</sup> Se referea, desigur, la Hemingway, care se aventura într-o mulțime de încercări nesocotite ca să-și dovedească curajul. Hadley a suferit în mod special, căci panica lui Ernest la gândul că ar putea fi din nou însărcinată generase o situație tensionată și nefericită pentru amândoi. În

final nu era însărcinată, dar Ernest a dat mai târziu vina pe Hadley pentru întreaga neplăcere: festivalul de la Pamplona trebuia să fie „o fiesta pentru un bărbat”, s-a plâns el mai târziu, „și când vin și femei, nu aduc decât necazuri”<sup>28</sup>.

Cauza proastei dispoziții generale a lui Hemingway era neputința de a publica cu succes – de fapt, de a publica oricum. Din Spania i-a scris lui Ezra Pound: „Acum nu mai avem niciun ban și va trebui să renunț la scris și niciodată nu voi avea o carte publicată. Sunt așa de vesel că-mi vine să mor”<sup>29</sup>. Înapoi la Paris, refuzurile de la edituri veneau unul după altul, într-un descurajator staccato, în timp ce lui Bumby îi ieșeau dinții, făcându-și părinții aproape la fel de nefericiți pe cât era el.

Nu prea departe, dar într-o zonă mult mai elegantă a orașului, Cole Porter se confrunta cu propria formă de respingere. Își dorea succesul cu patimă și, cum spunea Kitty Carlisle Hart mai târziu, încerca să-și ascundă supărarea dându-se drept „un playboy care întâmplător scria cântece”<sup>30</sup>. La Veneția, în acea vară, el a scris cântece pentru un nou muzical numit *Greenwich Village Follies*, dar, din păcate, nu au „pus Broadway pe jar”, cum remarcă Elsa Maxwell<sup>31</sup>, și în cele din urmă s-a renunțat la ele. În plus, se îndrăgostise de Boris Kochno, care avansase, de la secretarul – și iubitul – lui Diaghilev, ajungând un colaborator important la Ballets russes. Deși relația lui Diaghilev cu Kochno se încheiase deja, Diaghilev reușise să extragă fonduri, pentru Ballets russes, de la Porter, ca să-i vindece regizorului sentimentele rănite.



Spre deosebire de Cole Porter sau de Hemingway, Marc Chagall cunoștea un bine-venit succes. La sfârșitul aceluia an, fiul cel mai mic al lui Henri Matisse, Pierre – care era pe punctul de a începe o remarcabilă carieră în domeniul comerțului de obiecte de artă – i-a organizat lui Chagall prima sa expoziție individuală la Paris, la Galerie Barbazanges-Hodebert. A venit toată lumea bună, iar Chagall a fost încântat: „Ce pot să spun despre mine”, i-a scris el unui prieten din Moscova, „decât că acum sunt pe buzele tuturor pictorilor și poeților francezi contemporani... Singurul lucru pentru care merită să te zbați este să-i faci pe maeștri precum Matisse să știe că există”<sup>32</sup>.

De fapt, reacțiile fuseseră amestecate. Chiar dacă germanii din Köln s-au dovedit primitivi când expoziția a ajuns acolo, unor critici din Paris Chagall încă li se părea

străin și ciudat, iar cei de dreapta au fost în mod special ofenșați de hotărârea lui Vollard de a-l alege pe Chagall pentru a ilustra iubitele *Fables* ale lui La Fontaine. Lui Chagall, reacția i s-a părut îngrijorătoare, în special în contextul creșterii antisemitismului în Germania și în Uniunea Sovietică. Dar se simțea demn de proiectul cu La Fontaine, atât de drag inimilor franceze, căci începea să aprecieze literatura franceză, precum și peisajul rural din jurul Parisului. Îl chinuia, totuși, problema identității: „Trebuie” să devin un artist francez (niciodată nu m-am gândit la asta)”, i-a scris el unui prieten în Rusia. „Se pare că locul meu nu e aici.” Cu toate acestea, locul lui nu mai era nici în Rusia: „Picturile mele sunt împrăștiate peste tot în lume, iar în Rusia se pare că nici nu se gândesc, nici nu sunt interesați de o expoziție de-a mea”<sup>33</sup>. Sprijinul lui Vollard s-a dovedit critic în acel moment tulburător.

Și Le Corbusier trăia, în 1924, o perioadă mult-așteptată de succes, inclusiv posibilitatea de a conferenția la Sorbona, precum și la Praga și Geneva. Publicase *Urbanismul*, stabilind idealurile sale pentru orașul de mâine și începuse, de asemenea, să-și înregistreze realizările în *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète* (vor fi patru volume până în 1938). Noul său birou, situat vizavi de magazinul Bon Marché, avea deja 12 angajați; în curând aveau să fie 30. Copleșit de muncă, i-a scris unui prieten: „Existența continuă să fie obositoare, dar foarte interesantă, complexă, mi-e imposibil să și visez la odihnă”<sup>34</sup>.

Odihna li se mai părea și altora un vis imposibil în acea vară, în special sportivilor adunați la Paris pentru Jocurile Olimpice de vară 1924. În acel an, punctul central al competiției a fost concursul de tenis feminin, unde Suzanne Lenglen era favorită – căci continua să uimească publicul încă din 1920, când își pulverizase rivalurile la Jocurile Olimpice de la Anvers, după ce câștigase la Wimbledon. Nu numai că Lenglen era numărul unu din lume dintre jucătoarele de tenis, dar se și îmbrăca pentru victorie într-un fel care ar fi fost de neconceput doar cu puțini ani mai înainte. În timp ce adversarele ei continuau să poarte rochii lungi, care le acopereau complet brațele și picioarele, Lenglen își șoca și își încânta publicul purtând rochii de mătase fără mâneci, tăiate mai sus de gambă, cu ciorapi albi ridicați până la genunchi. Deloc surprinzător, acest tip de ținută îi permitea lui Lenglen să sară grațios spre plasă, să se întindă pentru lovituri și să câștige cu ușurință. În același timp, îi expunea corpul privirii publicului în moduri care îi făcea pe unii să suspine adânc.

În 1924, Lenglen, numită acum „La Divine”, devenise o celebritate în mass-media, unde afișa cu încredere o imagine de *garçonne*, cu haine îndrăznețe, reputație de petrecăreță și o preferință aparte pentru câte o gură de coniac între seturi. Devenea, de asemenea, o inspirație în modă, angajându-l pe *couturier*-ul Jean Patou să-i deseneze costumele de tenis. Cu Lenglen care deschidea drumul, hainele sport deveneau o piață de modă în sine și în 1925 Patou a făcut următorul pas deschizând un *boutique* dedicat hainelor sport, iar creatoarea de modă italiană Elsa Schiaparelli i-a urmat exemplul. Bineînțeles că nici Coco Chanel, care devenise faimoasă pentru veșmintele ei comode, nu putea să lipsească din povestea Suzannei Lenglen. La începutul aceluiași an, în baletul lui Diaghilev *Le Train bleu* existase o jucătoare de tenis în mod clar inspirată de Lenglen, iar Chanel făcuse costumele.

Din păcate, Lenglen și-a dezamăgit nenumărații admiratori căci a fost nevoită să se retragă de la Olimpiada din 1924 din motive de sănătate, dar impactul ei asupra sportului, precum și asupra modei, a rămas. Succesoarea ei, campioana de tenis pentru femei de la Jocurile Olimpice din 1924, a fost o americană, Helen Wills, o studentă care a ajuns la victorie fără să piardă un set. Ca și Lenglen, Wills a adoptat un stil vestimentar care-i oferea libertate de mișcare, deși era mult mai puțin extravagantă decât predecesoarea ei. În loc de o creație de modă, Wills a purtat un costum modest, în stilul unui costum de marină, având, în plus, un cozoroc împotriva soarelui.



Jean Renoir iubea filmul aproape la fel de mult precum o iubea pe fermecătoare lui soție, Catherine Hessling. Iubirile lui mergeau, desigur, mână în mână, căci Renoir vedea în film o posibilitate de a o face celebră pe Catherine. Dar ceva s-a întâmplat cu el cât a lucrat la prima lor aventură cinematografică împreună și, cu toată dezamăgirea provocată de eșecul comercial al filmului, Renoir a fost, așa cum spune chiar el, „prins”. La scurt timp după aceasta, în 1924, a văzut filmul lui Erich von Stroheim, *Foolish wives* („Femei nebune”), care l-a „uimit”<sup>35</sup>. S-a întors să-l vadă din nou și din nou, dându-și seama că, deși Stroheim adusesese filmului o sensibilitate vie-nză, un francez ar fi avut multe de învățat din el, iar Renoir putea pune cu ușurință toate astea într-un film. Într-adevăr, „felul în care o spălătoreasă își mișcă brațele, felul în care o doamnă își piaptână părul în fața unei oglinzi, chiar și un fermier vânzând legume dintr-un camion, fiecare imagine are valoarea ei sculpturală”<sup>36</sup>.

Inspirat de această revelație, Renoir s-a angajat în realizarea unui nou proiect, *La Fille de l'eau* („Fata apei”), plecând de la scenariul unui prieten, pe care l-a prelucrat. Scenariul, de fapt, nu conta prea mult: acțiunea era „un considerent secundar, un simplu pretext pentru imagistică pur vizuală”<sup>37</sup>. Plecând de la această idee, Renoir a pendulat între fantezie și realitate, suprapunând detalii din viața de zi cu zi peste secvențe de vis, cu Catherine pe un cal alb galopând prin nori și căzând din cer. Odată terminat, filmul nu a generat mult entuziasm în rândul distribuitorilor de film comercial, dar secvența de vis a atras atenția pasionaților de film avangardist, iar unul dintre aceștia a tăiat secvența și a prezentat-o în cinematograful lui, obținând ovații în picioare. Renoir, inițial supărat că i-a ciopârțit cineva lucrarea și a arătat-o publicului fără consimțământul său, a fost topit de o asemenea reacție. „Pentru prima dată în viața mea”, a remarcat el, „am experimentat drogul succesului.”<sup>38</sup>

Renoir nu a fost singurul din Paris care experimenta cu filmul în acel an. Filmul era cel mai nou mijloc de exprimare artistică și artiști precum Fernand Léger și Man Ray au început să-i exploreze posibilitățile, concentrându-se pe partea pur vizuală, mai degrabă decât pe cea dramatică a artei. Léger, inspirat de Man Ray<sup>39</sup> și lucrând cu cineastul Dudley Murphy, precum și cu Ezra Pound, a început *Le Ballet mécanique* („Baletul mecanic”), un film abstract propunându-și să ofere „percuție în imagini” prin crearea unei juxtapuneri de obiecte comune, cum ar fi sticle de vin, un pendul, un tel și cratițe rotindu-se, cu fotografii statice ale ochilor lui Kiki, închiși și deschiși, repetate și reflectate în oglinzi și lentile speciale pentru a crea un ritm sincopat. Léger planificase și o muzică avangardistă corespunzătoare și l-a adus pe tânărul compozitor american George Antheil pentru coloana sonoră. Antheil, care sosise recent la Paris, a fost extaziat de proiect și s-a lăudat că muzica lui „va depăși în disonanță și tensiune compoziția lui Stravinski *Ritualul primăverii*”<sup>40</sup>. Dar compoziția lui a ajuns să fie de două ori mai lungă decât filmul și din acest motiv – poate și din altele – Léger a prezentat filmul la Expoziția internațională a noilor tehnici în teatru, care a avut loc la Viena, în septembrie, fără muzică<sup>41</sup>.

Aproape în același timp, tânărul regizor de film francez René Clair a avut posibilitatea de a face un scurt film care să ruleze în pauză, intitulat (în mod foarte potrivit) *Entr'acte* („Antract”), pentru baletul *Relâche* („Relaș”) al lui Picabia și Satie, realizat de Baletul suedez. Satie a scris o compoziție originală atât pentru *Entr'acte*,

cât și pentru *Relâche* și toată afacerea a părut o farsă dadaistă, căci în lumea teatrului relaș înseamnă „anulat” sau „închis”. Deși Picabia se referise de fapt la o închidere simbolică a ușii spre convenție și tradiție, premiera spectacolului chiar a fost anulată din cauză că dansatorul principal se îmbolnăvisese. *Relâche* a avut premiera la o dată ulterioară și a constituit, într-un fel, o sursă de divertisment ușor consternant, conținând un dans cu o roabă, un dans cu o coroană, un dans cu o ușă rotativă, plus niște bărbați și o femeie îmbrăcându-se și dezbrăcându-se pe scenă, toate intenționat lipsite de sens și însoțite de muzica în mod deliberat provocatoare a lui Satie, o mare parte din ea reluând melodii foarte cunoscute (și cu precădere indecente). În pauză a rulat *Entr'acte*, de un insolit nebun, deși Satie și Picabia apăruseră deja într-o scurtă secvență de film la începutul spectacolului, în care trăgeau cu un tun direct în public, de pe acoperișul unei clădiri. Și *Entr'acte* conținea apariții scurte ale unor bine-cunoscuți membri ai avangardei, inclusiv secvențe în care aleargă în mișcare lentă, se mișcă în sens invers sau dispar. O mulțime de persoane îndoliate merg în urma un dric tras de o cămilă, cu încetinitorul, apoi din ce în ce mai repede, până când dricul scapă de cămilă și străzile se umplu cu mașini de curse. După o cursă nebunească, sicriul se răstoarnă pe un câmp și din el iese cadavrul, ca un magician, care face ca participanții la înmormântare să dispară unul câte unul. În mijlocul întregii agitații, camera îi surprinde pe Man Ray și Marcel Duchamp jucând șah, într-o manieră improbabilă, pe acoperișul lui Théâtre des Champs-Élysées.

Un alt proiect de film experimental din acel an, *L'Inhumaine*, regizat de Marcel L'Herbier și cu cântăreata de operă Georgette Leblanc în rolul principal, a presupus colaborarea unor reprezentanți de frunte ai artelor, inclusiv Darius Milhaud, Fernand Léger, Paul Poiret, René Lalique și arhitectul Robert Mallet-Stevens. Georgette LeBlanc vedea în acest film șansa ei de a ajunge vedetă și s-a oferit să-l finanțeze parțial în schimbul unui rol principal, precum și al drepturilor de distribuție în Statele Unite ale Americii. Acțiunea în sine era o melodramă cu nuanțe science-fiction și fantastice, dar asta conta prea puțin: scopul principal al lui L'Herbier a fost să reunească lideri din lumea artelor, în special a celor decorative, în speranța că ideea sa despre cinema ca fiind o sinteză a artelor ar motiva prezența filmului la viitoarea Expoziție de arte decorative de la Paris, din 1925.



Din cauza turneului lui Leblanc, L'Herbier a început să filmeze de-abia la sfârșitul lui 1923, inclusiv o scenă uriașă de concert pentru diva sa, situată în Théâtre des Champs-Élysées. Acolo, muzica extrem de zgomotoasă și de stridentă a lui George Antheil a declanșat ceea ce se poate să fi fost o revoltă bine planificată, necesară filmului și așteptată cu speranță de L'Herbier. În public, probabil bucurându-se de scenă, erau Satie și Milhaud, Picasso și Picabia, precum și omniprezentul Jean Cocteau. Dar oricâtă agitație ar fi produs filmarea, filmul în sine nu a impresionat publicul la lansare, în noiembrie 1924. Câțiva critici au admirat inovațiile tehnice remarcabile ale lui L'Herbier, dar cei mai mulți au considerat că elementele artistice nu se potriveau cu funcția de divertisment a filmului și au criticat jocul rigid al actorilor, precum și scenariul melodramatic. Părerile au fost similare și în străinătate, unde filmul nu a rulat decât scurt timp, până să dispară discret. La fel s-a întâmplat și cu compania de producție a lui L'Herbier, care nu a supraviețuit pierderii financiare.



*Relâche* s-a dovedit a fi un fel de cântec de lebadă pentru dadaism, care deja făcuse loc suprarealismului, o mișcare concretizată în toamna aceea, odată cu apariția manifestului său, scris de André Breton, și a revistei sale, *La Révolution surréaliste*, al cărei prim număr a ieșit pe 1 decembrie. Premisa suprarealistă de bază, conform lui Breton, era că arta provine din subconștient. Breton, care a susținut că suprarealismul elibera spiritul din lanțurile rațiunii, și-a dus adepții pe tărâmul poveștilor visate, al scrisului automat și al explorărilor subconștientului. Acest lucru suna, în sine, destul de inofensiv, numai că discipolii săi au fost duși încă și mai departe, când Breton și-a început atacurile necruțătoare la adresa culturii literare occidentale, bazate pe rațiune, pe care el o considera suficient de periculoasă încât să fie anihilată prin acțiuni extreme.

Primul act de revoltă publică a suprarealiștilor a fost îndreptat împotriva lui Anatole France, al cărui succes, în pofida convenționalismului literaturii sale, era o jignire la adresa principiilor suprarealiste. Nu numai că France era un membru de frunte al Académie française, dar mai era și venerat pentru sprijinul acordat lui Dreyfus și Zola în timpul Afacerii Dreyfus (într-adevăr, France boicotase Academia între 1902 și 1916 ca protest împotriva „antidreyfusismului” colegilor săi). Dar

Breton ura tot ceea ce reprezenta Anatole France, „căci este alcătuit din mediocritate, ură și vanitate plictisitoare”<sup>42</sup>. El și adepții lui au publicat, chiar la moartea lui France, pe 12 octombrie, un pamflet, *Un cadavre*, în care au scris că France și cărțile lui ar trebui aruncați în Sena. Deși noua corespondentă la Paris a ziarului *New Yorker*, Janet Flanner (pseudonim, Genêt), nota că somptuoasa procesiune de înmormântare a lui Anatole France era „unul dintre cele mai mari, cele mai pretențioase spectacole pe care Parisul modern le-a văzut vreodată”, ea a fost dezgustată (și nu a fost singura) de infamia pusă la cale de suprarealiști, care au urmărit cortegiul pe străzi și „au strigat insulte la adresa memoriei lui... la fiecare pas”. Ea a anticipat, în mod corect, că aceasta era doar prima dintre „sadicele lor manifestări stradale” și că au creat un scandal, „deoarece Parisul, se știe de mult, e un mare admirator al personalităților sale intelectuale”<sup>43</sup>.

Desigur, un scandal era exact ceea ce voise Breton.



Nu la mult timp după moartea lui Anatole France a venit decesul unui alt parizian notabil, compozitorul Gabriel Fauré. Până la scurt timp înainte să moară, Fauré fusese director al Conservatorului din Paris, reîmprespătând acea instituție greoaie și rigidă prin extinderea și modernizarea gamei de muzică predate în interiorul zidurilor sale. El a fost, de asemenea, un profesor inspirat și, cu mulți ani înainte, îi recunoscuse talentul lui Maurice Ravel atunci când nimeni altcineva nu credea în el. De fapt Fauré devenise directorul Conservatorului în urma scandalului din jurul eliminării timpurii a lui Ravel din Concursul Prix de Rome, din 1905<sup>44</sup>. Fauré a rămas prieten și coleg cu Ravel pe viață. „Tehnicile lui Gabriel Fauré sunt la fel de personale pe cât sunt de subtile”, i-a declarat Ravel lui Roland-Manuel într-un interviu din 1922, laudându-l pe Fauré, interviu care a apărut în *La Revue musicale*. „El nu le-a propus formule elevilor săi, dimpotrivă, i-a îndemnat să se ferească de meșteșuguri stereotipe.”<sup>45</sup> Într-un răspuns emoționant, Fauré i-a mulțumit lui Ravel din toată inima și apoi a continuat spunând că „mă gândeam la evoluția ta, prieten drag, începând cu [zilele tale ca student] și sunt mai fericit decât ți-ai putea imagina de poziția solidă pe care o ocupi și pe care ai dobândit-o atât de strălucit și atât de rapid. Este o sursă de bucurie și mândrie pentru vechiul tău profesor”<sup>46</sup>.

Un alt elev al lui Fauré a fost Nadia Boulanger, eminent profesor, conferențiar, dirijor și solist (pian și orgă), care a devenit prima femeie clasată pe locul al doilea la Concursul Prix de Rome (sora ei mai mică, Lili, a fost prima femeie care a câștigat Prix de Rome, cu puțin înainte de moartea ei prematură). După război, Nadia Boulanger s-a axat din ce în ce mai mult pe predare și, datorită în mare parte muncii din timpul războiului, când a colaborat cu americanii pentru a-i sprijini pe muzicienii activi pe front, ea și-a început cariera în învățământ la Conservatoire américain de Fontainebleau. Acolo, pe parcursul multor ani, va instrui o pleiadă de studenți din America, unul dintre primii veniți fiind Aaron Copland.

Un fondator al Conservatorului american de la Fontainebleau (împreună cu dirijorul Walter Damrosch) a fost Francis Casadesus, membru al remarcabilei familii de muzicieni Casadesus. Francis, împreună cu frații și surorile sale, erau toți muzicieni buni, dar cu adevărat remarcabil era nepotul lui Francis, Robert, care fusese cât pe ce să ajungă, în copilărie, într-un orfelinat – povestea fiind și mai dramatică în lumina faimei pe care o va dobândi mai târziu ca pianist.

Robert era copilul nelegitim al fratelui lui Francis și al unei tinere studente la muzică – dar tânăra era atât de disperată ca familia ei să nu afle, încât copilul aproape că a fost lăsat la mila asistenței publice. Tatăl însă, care în curând va dispărea din viața lui, a avut cel puțin bunul simț și compasiunea să-și ducă fiul nelegitim acasă, unde micul Robert a fost primit cu căldură și și-a putut cultiva talentul muzical. În timp, Robert a intrat la Conservatorul din Paris, unde abilitățile sale considerabile ca pianist au atras atenția multor personalități notabile, precum și a unei alte tinere pianiste de talent, Gabrielle (Gaby) L'Hôte, care a fost cucerită de perfecțiunea execuțiilor sale la pian – și de farmecul său.

A fost o poveste de dragoste înduioșătoare, precum și o remarcabilă poveste de succes. Robert și Gaby s-au căsătorit într-adevăr la sfârșitul războiului și vor ajunge să sărbătorească 50 de ani împreună – parteneri în muzică, precum și în viață. La începutul căsătoriei lor, tânărul Casadesus a predat la Conservatorul american de la Fontainebleau și va continua să predea și să compună pe tot parcursul lungii sale vieți. Dar începuse deja să dea concerte și, printr-o întorsătură de evenimente desprinsă parcă din cărți, el a ajuns în atenția publicului când Opera din Paris l-a chemat în ultimul minut pentru a înlocui un solist suferind. Din acel moment, cariera lui Robert Casadesus a ajuns pe culmi nebănuite.

Printre cei care au luat notă de tânărul pianist a fost Maurice Ravel, care, în 1922, l-a invitat pe Robert Casadesus să colaboreze cu el pentru un proiect de creare a unor rulouri de pian mecanic pentru mai multe lucrări de Ravel (Ravel îl auzise pe Casadesus executând dificila lui suită *Gaspard de la nuit* („Gaspard al nopții”) și l-a felicitat pe interpretare). În 1924, cei doi deveniseră deja buni prieteni și Casadesus a susținut în anul acela un recital dedicat în întregime compozițiilor pentru pian ale lui Ravel. Recitalul a fost difuzat la radio, un eveniment în premieră, și ca răspuns Ravel, încântat, dar rezervat ca de obicei, i-a spus lui Casadesus că „*Jeux d'eau* („Jocuri de apă”), printre alte piese, nu a fost niciodată executată atât de bine”<sup>47</sup>.



La sfârșitul lunii martie, André Citroën a făcut a doua sa vizită în Statele Unite ale Americii, călătorind din nou la Detroit pentru a se întâlni cu Henry Ford, care până atunci produsese 10 000 000 de autoturisme model T, le redusese prețul și câștigase profituri enorme. Bazându-se pe interesul lui Ford în cercetare și dezvoltare, Citroën a adus exemple ale sistemului său de semișenilate, cu ajutorul căruia mașinile sale traversaseră deșertul Sahara și care, în mintea lui, s-ar fi potrivit de minune vastei întinderi americane cu drumuri nepietruite. Spre marea sa dezamăgire, nici Ford, nici armata SUA nu au fost interesați.

În pofida faptului că a fost salutat de către presa americană ca fiind un „Henry Ford din Franța”, Citroën și Ford aveau puține în comun, cu excepția automobilelor și a ideii de management științific a lui Frederick Winslow Taylor. Spre deosebire de Citroën, care era un progresist social, un reformator și un sofisticat care îmbrățișase plăcerile, precum și realizările solide ale epocii jazzului, Ford era încă, în adâncul sufletului, un băiat de la țară, cu principii puritane și cu o profundă suspiciune în privința orașelor și a oamenilor care trăiau în ele – în special afro-americani, imigranți de primă generație și evrei. Citroën, care era evreu, cu siguranță nu a simțit o prietenie prea adâncă față de magnatul din Detroit, al cărui antisemitism va deveni tot mai virulent în următorii ani.

Autoritarismul lui Ford atinsese și el nivelul absurdului, căci încerca acum să conducă și să reglementeze gândurile și timpul liber al lucrătorilor săi, așa cum o făcea în timpul orelor de lucru, într-o tentativă de a impune o ordine nouă și mai bună asupra

umanității – o viziune care avea mult mai multe în comun cu ideile lui Eugène Schueller, fondatorul L'Oréal, decât cu cele ale lui André Citroën. Schueller, de asemenea, se gândea că poate salva lumea și el începuse să dezvolte o serie de teorii sociale și economice în acest scop. În timp, la fel ca și Ford (pe care îl admira), Schueller va folosi afacerile sale extinse ca un mijloc de îmbunătățire a rasei, încercând să modificarea și să controleze gândurile și viața oamenilor așa cum credea el că e mai bine.

În timp ce Ford și Schueller erau în curs de dezvoltare și punere în practică a unor forme particulare de autoritarism, François Coty muncea la fondarea unui imperiu mediatic de extremă dreapta, cu scopul de a influența și de a forma opinia publică la cea mai mare scară posibilă. La urma urmei, Mussolini – pe care Coty îl admira enorm – a scris în autobiografia sa că ziarul e „această armă modernă, capabilă de toate posibilitățile” și a dat ca exemplu propriul ziar, *Popolo d'Italia*, care era „instrument al înălțării mele”<sup>48</sup>. *Le Figaro*, la Paris, a fost doar începutul: până în 1924 Coty cumpărase sau fondase un jurnal financiar, o revistă pentru femei, un ziar pentru studenți, ziare regionale și ziare de dimineață, seară, precum și ziare specializate, inclusiv unul care se adresa în mod special electricienilor. În câțiva ani el va avea sub comandă în jur de 40 de ziare.

În același timp, o nouă mișcare a tinerilor de dreapta, Jeunesses patriotes, lua formă la Paris, inspirată de fascismul lui Mussolini, în timp ce stânga, prin Partidul Comunist, prindea și ea rădăcini în Franța. Oponându-se activ amenințării comuniste, Coty corespundea cu Mussolini și-i retipărea pamfletele în *Figaro*. Acest lucru nu a fost bine primit de către cititorii moderat conservatori ai ziarului, dar Coty era un antibolșevic înverșunat, căci suferise mari pierderi cu magazinul său din Moscova după Revoluția bolșevică. În plus, Coty era profund antisemit și îi categorisea pe toți bolșevicii ca evrei.

Din moment ce Coty și alții de aceeași convingere decretaseră că socialiștii și comuniștii erau una, a fost o durere deosebită pentru ei atunci când guvernul francez (sub conducerea unei alianțe de partide de stânga, Cartel des gauches) a elaborat un plan în toamna aceea, de a-l onora pe liderul socialist Jean Jaurès transferându-i cenușa în Panthéon. Trecuse un deceniu de la asasinarea lui Jaurès și acestuia i s-a organizat o ceremonie magnifică, în care sicriul, odihnindu-se pe un catafalc de 25 de metri, a fost transportat de 22 de mineri în haine de lucru. Un imens cortegiu îi

urma, în care se amestecau ligi, cooperative și federații – deși, ca o materializare vizuală a complexității politicii de stânga, comuniștii au refuzat să se alăture fraților lor mai moderați și au mărșăluit separat, în spatele celorlalți.

Franța, sub noul prim-ministru, Edouard Herriot, recunoscuse deja Uniunea Sovietică, iar membrii dreptei erau îngroziți de ceea ce ei preconizau că va fi o amenințare revoluționară, cu marșul său necruțător spre vest. În același timp, rușii scăpați de sub dominația sovietică veneau în Occident. Printre ei, în acel an, se afla o trupă de dansatori de la Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg, care a ajuns mai întâi la Berlin și apoi la Londra, unde Diaghilev a auzit de ei și i-a invitat la Paris.

Liderul lor, un dansator și coregraf de 22 de ani pe nume Gheorghi Balanchivadze, va deveni în curând cunoscut sub numele de George Balanchine.



## CAPITOLUL 10

# *F-o cale lungă de la St. Louis* (1925)

*J*osephine Baker a căzut asupra Parisului ca o bombă. Nu numai că era superbă, dar și-a făcut și o intrare electrizantă – goală, practic, și purtată pe umeri de un dansator negru, musculos, pe nume Joe Alex.

Toată lumea care a văzut *La Revue nègre* în acea noapte la Théâtre des Champs-Élysées își amintea de ea. Parcă puteau s-o uite? Baker fusese fabuloasă – absolut, cu desăvârșire fabuloasă – iar vestea s-a răspândit ca focul. Dar cea mai neprețuită amintire a ei din acea noapte de neuitat a premierei spectacolului la Paris a fost foarte diferită de cea pe care publicul, vrăjit, o luase cu sine: ce-și va aminti Josephine Baker va fi că, pentru prima dată în viața ei, a fost invitată să mănânce cu albi.

Se născuse în mahalalele din St. Louis și până la 15 ani scăpase deja nu numai de primul soț, ci și de numele de naștere (Freda J. McDonald) într-o încercare încăpățanată de a-și face o carieră în teatru. Au urmat un al doilea soț și o încercare de a cuceri fama, când Josephine, de neoprit, a trecut de la trupe de teatru ambulante la scena din New York și de acolo, în 1925, la Paris. Aici, fata pe care familia și prietenii o cunoșteau ca „Tumpy” a devenit atracția orașului și, deși a avut mulți soți și iubiți după aceea, Parisul a rămas iubirea constantă a vieții ei.

Desigur, ea era neagră, într-un moment în care să fii negru în America însemna nu numai umilința zilnică a segregării, ci și pericolele urii rasiale. Crescând în comunitatea de culoare din St. Louis la începutul secolului al XX-lea, Josephine Baker a văzut de toate, inclusiv revolte sângeroase provocate de rasism. Cu talent

și perseverență, ea a reușit să răzbată într-o altă lume și norocul a făcut ca să se găsească la Paris în noaptea aceea de 2 octombrie 1925.

Parisul era deja îndrăgostit de jazz și de afro-americanii care îl creaseră. Răspunzând acestei atmosfere primitoare, Caroline Dudley Reagan, soția unui ofițer american de relații externe, staționat la Paris, a decis să aducă în capitala Franței un teatru de revistă format în întregime din actori de culoare. Nu-și permitea o vedetă precum Ethel Waters, dar în timp ce se afla la New York o observase pe Josephine Baker, de 19 ani, într-un spectacol în care Waters era cap de afiș și s-a decis că acea tânără fenomenală era vedeta pe care o căuta.

Lumea uită, în general, că în această etapă a carierei ei, Josephine Baker era în primul rând un clown. O dansatoare, de asemenea, dar în primul rând un clown. De când era mică își făcea familia și prietenii să râdă cu gura până la urechi făcând mer-sul puiului, ceea ce, în timp, s-a transformat într-un număr comic de charleston. De fapt, prima ei apariție la teatrul de revistă a fost cu un număr de comedie. Dar producătorii spectacolului au ajuns la concluzia că oricât de bun ar fi fost numărul, avea nevoie de ceva mai mult ca să devină un succes. Așa a ajuns Josephine Baker ca la finalul spectacolului, îmbrăcată doar în câteva pene roz, să fie adusă pe scenă pe umerii lui Joe Alex. Cum scria Janet Flanner, „ea și-a făcut intrarea aproape goală, cu excepția unei pene roz de flamingo, prinsă între membre; era cărată cu susul în jos și făcea sfoara pe umărul unui gigant negru. Acesta s-a oprit la jumătatea scenei, a apucat-o cu degetele lui lungi pe după talie și a dat-o încet peste cap, coborând-o pe scenă, unde ea a rămas în picioare... pentru o clipă de tăcere desăvârșită”<sup>1</sup>. În curând s-a dezlănțuit iadul, publicul privind stupefiat cum cei doi se unduiau și apoi săreau brusc, într-un fel de ritual de împerechere frenetic, însoțit de un ritm sacadat de jazz.

Nici nu trecuseră zece ani de când Stravinski avusese un impact la fel de răsunător, în exact același teatru, cu baletul său *Ritualul primăverii*. Se poate să fi fost singurul lucru pe care Stravinski și Josephine Baker îl aveau în comun, dar amândoi au dezlănțuit artificii culturale la Théâtre des Champs-Élysées, în acompaniament de ritmuri primitive.



Celălalt mare eveniment al anului a fost grandioasa expoziție de arte decorative numită *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (Expoziția



internațională de arte decorative și industriale moderne), o celebrare a unui nou tip de design, care va fi în cele din urmă numit, pe scurt, Art Deco<sup>2</sup>. Fiind organizată din aprilie până în octombrie și acoperind ambele maluri ale Senei, între Invalides și Champs-Élysées – inclusiv podul dintre ele, Pont Alexandre III – expoziția cuprindea toate formele de design, de la bijuterii și modă la mobilier și arhitectură, și-și va lăsa amprenta pe gustul și moda următorilor 15 ani. Maurice Sachs exagera, probabil, dar nu greșea atunci când scria că, datorită expoziției, „peste noapte, bulevardele mari din Paris au fost transformate... Toate magazinele și-au schimbat fața... Niche-lul a înlocuit lemnul și o austeritate care încerca să fie bogată, o simplitate afectată și un aranjament sever au înlocuit dulcea dezordine de dinainte de război”<sup>3</sup>.

Nu s-a întâmplat chiar atât de repede sau de ușor, dar noul era, în fapt, diametral opus vechiului și se făcea rapid acceptat. Art Deco se caracteriza prin linii precise și forme geometrice cu muchii netede și cu o formă aerodinamică, obținute prin prelucrare la mașină, mai degrabă decât formele organice și liniile sinuoase ale predecesoarei sale de la început de secol, Art Nouveau. André Mare și Louis Süe, care au fost pe nedrept umiliți în 1919, în urma dezastrului monumentului lor funerar<sup>4</sup>, s-au numărat printre liderii francezi ai mișcării și împreună au proiectat Pavilionul de artă contemporană din cadrul expoziției, una dintre numeroasele structuri expoziționale temporare care au atras mulțimi mari de curioși și vizitatori entuziaști – în jur de 16 000 000 până la sfârșitul expoziției. Magazine universale, precum Printemps și Galeries Lafayette, au etalat exponate îndrăznețe ale noului stil, care se lăudau cu un aspect compatibil cu epoca modernă a mașinii. Arhitectul Pierre Patout a proiectat mult-lăudatul Pavillon du collectionneur, găzduind Marele Salon al lui Emile-Jacques Ruhlmann, decorat de artiști și designeri de frunte. Au fost reprezentate și alte țări, inclusiv Marea Britanie, Danemarca și Austria (care a prezentat exemple ale *Wiener Secession* – Secesiunea vieneză), dar vedeta expoziției a fost Franța – și mai ales bunul-gust și moda pariziene.

Tema principală a mișcării a fost modernismul: Art Deco era ultima tendință în *chic*-ul modernist, iar cei cu banii necesari pentru a-și moderniza casele și viața în acest sens erau încurajați s-o facă. Cei cu mijloace mai modeste se conformau după posibilități, dar ideea din spatele expoziției a fost, în mod clar, necesitatea de a face cumpărături la Paris.

André Citroën, care niciodată n-ar fi ratat o ocazie de a face publicitate numelui sau produselor sale, a folosit expoziția pentru a-și prezenta noul autoturism B12, cu o structură din oțel – într-o versiune care nu era vopsită în negrul plictisitor folosit de obicei, ci fusese decorată de artista Sonia Delaunay cu un motiv Art Deco, ca o tablă de șah multicoloră, și însoțită de modele purtând veșminte cu un design identic.

Autoturismul B12 al lui Citroën atrăgea, pe bună dreptate, atenția. Citroën nu se întorsese din călătoria sa în America, din anul precedent, cu mâna goală. Făcând un ocol din Detroit prin Philadelphia, el s-a întâlnit cu industriașul Edward Gowan Budd, care dezvoltase un procedeu revoluționar de construire a unor mașini cu structuri în întregime din oțel prin sudarea unor panouri mari preformate. Citroën a achiziționat imediat drepturile de utilizare a procedurii în Europa și, folosindu-l laolaltă cu o tehnică dezvoltată de o altă firmă americană, DuPont, de vopsire cu spray, a reușit să facă din autoturismul său B12 vedeta salonului auto din toamna lui 1924 de la Paris. Noua tehnică, ce înlocuia un sașiu din lemn și metal cu unul în întregime din oțel, i-a permis să construiască automobile mai puternice, mai sigure și mai rezistente la intemperii decât modelele vechi, iar până la sfârșitul anului 1925, eficiența acestor inovații i-a permis lui Citroën să crească semnificativ producția și să reducă prețurile.

Strategiile de vânzare, precum aspectul de tablă de șah, au adus B12 în atenția publicului și Citroën deja marcase în mod spectaculos deschiderea unui salon auto anterior, aranjând ca un avion să scrie numele mărcii sale pe cer. Dar strategia de marketing a lui Citroën a atins un nivel nemaivăzut până atunci când, în 1925, a făcut ca numele să-i fie afișat, scris cu becuri, pe Turnul Eiffel. Între 1925 și 1934, cu-vântul „Citroën” a apărut, cu litere de 30 de metri înălțime, pe turn, cel mai distinct reper din Paris, utilizând 250 000 de becuri, care puteau fi văzute de la aproximativ 100 de kilometri în orice direcție. Citroën a inaugurat reclama luminoasă care-i reproducea numele pe 4 iulie, la apogeul expoziției Art Deco.

A fost o strategie publicitară de o uimitoare îndrăzneală, dar Citroën putea sublinia, cel puțin, că numele scris cu lumini era al unui francez sadea. Auzise că Henry Ford și-ar fi exprimat interesul pentru ideea cu afișajul numelui cu lumini și se gândise, de asemenea, să cumpere turnul și să-l ia cu el la Detroit.

Turnul Eiffel urma să poarte numele lui Citroën pentru o vreme, dar măcar rămânea pe loc.



Până la sfârșitul anului 1925, aproape o treime din mașinile de pe drumurile franceze erau marca Citroën. În termen de șase ani de la începerea afacerii sale de automobile, Citroën depășise concurenți europeni mai vechi și mai consacrați, cum ar fi Renault, Peugeot și Fiat, și devenise a patra companie auto din lume, nefiind întrecut decât de americani – Ford, General Motors și Chrysler.

Însă Renault nu capitulase. Concentrându-se pe obținerea controlului asupra materiei prime, el își cumpăraseră propria fabrică de oțel, una de sticlă și înființase o centrală hidroelectrică, precum și o fabrică de scule, fabrici de cherestea, o fabrică de lână și bumbac (pentru interiorul vehiculului) și o fabrică de cărămizi, care să-i furnizeze cărămizi pentru celelalte întreprinderi – fabrică ce va deveni în curând furnizorul principal de cărămizi, cu marca Renault, al unei mari părți din Paris, inclusiv al unui nou atelier Citroën. În plus, înființa centre de vânzări pe lângă atelierelor de reparații Renault din întreaga Franță. Producea, de asemenea, motoare și mașini pentru noile nave de luptă ale marinei franceze, în expansiune, precum și pentru industria aeronautică în creștere și va dobândi în curând o firmă care făcea fuselaje de avion – dominând întreaga industrie constructoare de motoare și fuselaje.

În ceea ce privește camioanele și autobuzele, Renault domina acest domeniu mai mult ca oricând, de la camionete și mijloace de transportat mari la ambulanțe și mașini de pompieri, și în curând nu va avea rivali nici în domeniul limuzinelor. Mai era, apoi, echipamentul agricol, căci Renault a modificat motoarele folosite pentru tancuri, în război, pentru a fi compatibile cu tractoarele și a finanțat un ziar cu specific agricol ca să-i convingă pe fermierii francezi să fie în pas cu vremurile. Până la sfârșitul războiului, Renault era convins că-și lăsase rivalii mult în spate. Dar apariția neașteptată a Citroën l-a pus în fața celui mai redutabil concurent pe care îl avusese vreodată, unul ale cărui personalitate și abordare a afacerilor, finanțelor și muncii erau aproape diametral opuse alor lui. Citroën reprezenta o provocare oriunde s-ar fi uitat Renault, de la salonul auto anual de la Paris la rutele de autobuze și expedițiile de traversare a unor continente. Se părea că Citroën era peste tot, câștigând publicitate la fiecare pas. Doar dacă ne referim la 1925, o expediție a mașinilor semișenilate Citroën realizase un record absolut – o traversare a Africii de la nord la sud, până la Cape Town, eveniment relatat cu sufletul la gură de către presa internațională.

Cei mai mulți oameni care îi urmăreau evoluția lui Citroën erau convinși că el va câștiga lupta dintre cei doi titani. În 1925, acest lucru părea inevitabil. Dar Renault era un luptător și era departe de a renunța.



Un număr mare de *couturiers* au luat parte la grandioasa Exposition des arts décoratifs, dar Paul Poiret era convins că îi poate întrece pe toți. Recurgând la obișnuitul său artificiu teatral, el a închiriat trei barje lângă Pont Alexandre III și le-a echipat luxos. Cea pe care a numit-o *Délices*, dispunând de vinuri rare și mâncăruri selecte, a fost împodobită cu anemone roșii; a doua, *Amours*, decorată cu garoafe albastre, pune în valoare ultimele parfumuri ale lui Poiret, în timp ce a treia, *Orgues*, cu o orgă și 14 fresce originale de Dufy, era un spațiu de prezentare pentru decorurile interioare și colecția de haine a lui Poiret. A fost măreț, a fost glorios și a fost scump – în jur de 500 000 de franci pentru fiecare barjă. Poiret cu siguranță nu și le putea permite, mai ales că partenerii săi refuzau să împartă cheltuielile pentru extravaganța asta. Căci Poiret fusese obligat, între timp, să-și caute niște parteneri: dificultățile financiare îl forțaseră să-și vândă afacerea unui grup de investitori, care au încercat (fără succes) să-i țină în frâu cele mai grandioase scheme, să-l oblige să prezinte rapoarte exacte ale cheltuielilor (o pretenție care l-a devastat și l-a insultat), i-au vândut Parfums de Rosine, cumpărat de Société centrale de la parfumerie française, și l-au determinat să-și mute salonul într-un sediu mai mic, în Rond-Point des Champs-Élysées<sup>5</sup>. Problema a fost că în 1925 moda lui Poiret, care era la fel de extravagantă ca și distracțiile pe care le imagina, părea deja prea complexă și depășită de liniile lejere și precise ale lui Chanel sau ale altora, cum ar fi Jean Patou. În consecință, clienții lui Poiret l-au abandonat, cu încetul, în favoarea unor alternative mai moderne.

Mai erau și alte cheltuieli care îl trăgeau pe Poiret în jos. În urmă cu patru ani îl angajase pe arhitectul modernist Robert Mallet-Stevens să-i proiecteze o vilă de țară, în Mézy, în afara Parisului. Era o casă superbă, cu vedere spre lacul pe care se ținuseră întrecerile de canotaj din cadrul Jocurilor Olimpice din 1900 și 1924. Dar Poiret nu a ocupat niciodată reședința principală, pe care nu și-a permis s-o termine, și a locuit, în schimb, în cabana îngrijitorului.

În acea toamnă, în încercarea de a-și achita datoriile, Poiret și-a vândut cea mai mare parte a colecției sale de artă. Dar nici chiar acest lucru nu a fost suficient. Risipa

de la Exposition des arts décoratifs s-a dovedit a fi cântecul său de lebedă, mai degrabă decât triumful, iar costul acesteia va continua să cântărească greu mulți ani.



Le Corbusier era fericit. Se bucura de viață împreună cu amanta lui, Yvonne Galis, și avea deja un remarcabil succes profesional. Printre numeroasele proiecte de care se ocupa în prezent, se numărau și finalizarea unui studio pentru un bun prieten, sculptorul Jacques Lipchitz, și lucrul pentru o expoziție majoră din Stuttgart, având ca subiect casa modernă, pentru care influentul arhitect avangardist german Mies van der Rohe, îi acordase tratament preferențial. Dar Le Corbusier era pe cale să arunce o bombă, iar locul ales de el era Exposition des arts décoratifs de la Paris.

Pentru început, deși Le Corbusier admira intenția expoziției de a se concentra pe „tendențele moderne ale epocii”<sup>6</sup>, lui nu-i plăcea Art Deco ca stil și respingea din principiu conceptul de arte decorative. Într-adevăr, funcționalismul purist al lui Le Corbusier îl făcea să reacționeze diferit de Art Deco la provocările erei mecanizate.

Inspirat de creșterea uriașă a traficului auto din Paris, el a declarat că „În centrul orașului trebuie să apelăm la chirurgie... Trebuie să folosim bisturiul”<sup>7</sup>. Rezultatul a fost exponatul său din cadrul expoziției, Pavillon de l'esprit nouveau – o locuință standardizată pentru o singură familie, cu cost moderat și design avangardist, foarte asemănătoare cu o cutie de beton alb, cu un perete de sticlă în stil industrial. Le Corbusier a explicat, mai târziu, că Pavillon de l'esprit nouveau „a constituit în sine un document al standardizării. Tot mobilierul său era produsul industriei, nu al decoratorilor. Clădirea în sine era o «celulă» într-un bloc de apartamente, o unitate într-o sistem de locuințe, construit pe principiul «fagurelui»”<sup>8</sup> – un principiu pe care îl dezvoltase încă de la sistemul Dom-Ino pe care îl crease cu un deceniu înainte. În interior se afla o grădină închisă și alături era o rotondă conținând două mari diorame ale orașului din viitor – un oraș generalizat, sau Orașul pentru trei milioane, și Planul Voisin, care exemplifica soluția lui Le Corbusier pentru însuși centrul Parisului.

Spre disperarea lui Le Corbusier, Pavillon de l'esprit nouveau era prost situat, aproape ascuns în grădina de la Grand Palais. Organizatorii expoziției, căutând ceva mai elegant decât o locuință pentru omul de rând, a respins propunerea inițială a lui Le Corbusier și când în cele din urmă i-au acordat un loc, era departe și greu de

folosit din cauza copacilor. Mai rău, nu i s-a acordat nicio finanțare pentru construire. Le Corbusier a fost furios, dar nu surprins, așa că a început să caute sponsorizări de la companiile de automobile, cărora le promitea în schimb „ocazia de a le menționa numele”. Jean-Pierre Peugeot și André Citroën l-au refuzat, iar mogulul anvelopelor de cauciuc, André Michelin, nu era în țară. Dar Gabriel Voisin, producătorul de aeronave cu o divizie de automobile de lux, a fost de acord să devină sponsor. Le Corbusier, prin urmare, și-a numit noul său plan pentru Paris Planul Voisin.

Comitetul de organizare a expoziției a ridicat un zid înalt de aproape 2 metri și jumătate în fața pavilionului lui Le Corbusier, posibil pentru a-l ascunde pe timpul construirii, dar mai probabil, așa s-a gândit Le Corbusier, pentru a-l ascunde și atât. În orice caz, elementele cu adevărat șocante ale expoziției au fost Orașul pentru trei milioane și, mai ales, Planul Voisin, care a devenit în mintea multora un plan de a distruge Parisul. După ce a declarat secțiuni mari din centrul Parisului „învechite ... nesănătoase... [și] suprapopulate”<sup>9</sup>. Le Corbusier a propus să distrugă sute de hectare de pe malul drept, inclusiv o mare parte din Marais. Contrar a ceea ce au crezut adversarii lui cei mai înverșunați, Le Corbusier nu cerea distrugerea angro a trecutului: el ar fi păstrat Place des Vosges, Luvrul, Arcul de Triumf și Palais Royal, cu intenția de a le face mai vizibile prin deschiderea spațiului din jurul lor. Dar pentru restul, Le Corbusier și-a imaginat un oraș de zgârie-nori distribuiți cu grijă, înconjurați de parcuri și deserviți de două căi de acces limitat – drumuri pe care el le vedea ca pe două magistrale fluidizând traficul est-vest și nord-sud. În acest fel, țesătura urbană s-ar fi deschis la „aer, lumină și verdeță”, iar Arcul de Triumf și artera care duce spre el „ar fi fost salvate de la compromis, ambiguitate, absurditate și tot traficul împins în grabă în acel *cul-de sac* din place de la Concorde ar fi fost fluidizat”<sup>10</sup>.

Le Corbusier nu pare să fi intenționat ca planul său să fie urmat, cel puțin nu literalmente: „Schema Voisin nu pretinde să fi găsit soluția finală la problema centrului orașului Paris”, scria el, „dar poate servi pentru demararea discuției la un nivel în conformitate cu spiritul noii noastre epoci.”<sup>11</sup> Unii, precum poetul Paul Valéry, au înțeles la ce se referea – mai ales necesitatea de a gândi înainte și de a planifica pentru viitorul inevitabil. Dar cei mai mulți nu au înțeles și schema aceasta va fi cea care va duce la formarea unei opinii scandalizate permanente despre Le Corbusier, omul care a vrut să distrugă Parisul.



Mulți dintre criticii expozitelor de la Exposition des arts décoratifs au crezut că pot identifica o legătură directă între cubism și Art Deco, iar istoricul britanic și o autoritate în Art Deco Bevis Hillier a scris că „influența cubismului în Art Deco este de netăgăduit”<sup>12</sup>. Dar Picasso nu avea nimic de-a face cu asta. De altfel, el însuși a remarcat: „Ce ar fi spus Michelangelo dacă ar fi fost făcut responsabil pentru un scrin renascentist?”<sup>13</sup>.

Din fericire, nu s-a ajuns la asta, iar Picasso, împreună cu soția și fiul său au părăsit Parisul în acea vară pentru a merge pe Riviera, unde s-au alăturat familiei Murphy și altor prieteni interesați, inclusiv familia Beaumont, John dos Passos, familia Archibald MacLeish, familia Picabia, împreună cu familia Scott Fitzgerald, ale cărei beții au devenit din ce în ce mai puțin amuzante. Dar în afară de serile petrecute cu această mulțime, a fost o vară productivă pentru Picasso, care a finalizat magistralul și tulburătorul tablou *La Danse* chiar înainte de a pleca din Paris, în timp ce în sudul Franței a continuat să se concentreze pe pictura lui, mai degrabă decât pe socializare. Din 1920, Picasso a pendulat între neoclasicism și un cubism reținut, dar *La Danse* l-a mutat decisiv către tărâmurile mai violente psihologice și, cu această lucrare, Picasso a depășit perioada sa neoclasică. Și-a continuat explorările din acea vară cu o serie de naturi moarte care l-au condus mai departe pe acest tărâm.

André Breton, care a văzut *La Danse* la scurt timp după finalizarea sa, l-a etichetat prompt drept suprarealist și l-a trimis pe Man Ray să îl fotografieze. Apoi a insistat pe lângă Picasso pentru dreptul de a-l publica în ziarul său, *La Révolution surréaliste*. Picasso a fost de acord cu publicarea imaginii, dar nu a fost de acord să devină imaginea suprarealismului. Breton a continuat să-l urmărească, dar pictorul a păstrat distanța. Mai târziu, Picasso i-a spus lui Roland Penrose: „Noi [cubiștii] doream să pătrundem adânc în esența lucrurilor. Ce a fost în neregulă cu suprarealiștii a fost că nu au pătruns în interiorul, ci au luat efectele de suprafață ale subconștientului. Ei nu au înțeles interiorul obiectului sau pe ei înșiși”<sup>14</sup>.

Breton, a încercat, de asemenea, să îl catalogheze pe Chagall drept suprarealist, dar Chagall nu se încadra nici în stilul neoclasic, nici în cel suprarealist și a rămas departe de ambele. Breton va avea mai mult noroc cu Joan Miró, a cărui expoziție din iunie – deschisă, modern, la miezul nopții și atrăgând o mulțime de obișnuiți

din Montparnasse – a fost un mare succes, încheiat cu o reuniune la Jockey, unde micuțul Miró a dansat memorabil un tango cu mult mai înalta Kiki. Picasso a ratat această ocazie și ulterioarele nebunii de la Closerie des lilas, unde Breton și adepții săi suprarealiști au creat haos la un banchet ținut în onoarea mai vârstnicului poet simbolist Saint-Pol Roux. În cursul serii, cineva a făcut un comentariu care l-a înfuriat pe Breton, o bătaie cu mâncare și un meci verbal transformându-se rapid într-o revoltă în timpul căreia diverși suprarealiști au sărit pe mese, s-au agățat de un candelabru și au rupt o fereastră din balamale. Din fericire, poetul nu a fost rănit, iar poliția a pus rapid capăt mascaradei. Cocteau a prezis corect că următorul pas în ruperea suprarealiștilor de societate va fi alăturarea de comuniști și a adăugat către Max Jacob: „eu nu-i mai condamn, ci mă rog pentru ei”<sup>15</sup>.

Picasso, a ratat, de asemenea, înmormântarea lui Satie, care a murit în iulie, după o lungă boală. Satie s-a îmbolnăvit incurabil la scurt timp după performanța cu *Re-lâche*, care avea să fie ultima lui lucrare. Etienne de Beaumont și Winnaretta de Polignac i-au venit în ajutor, aranjând internarea sa într-un salon privat din spitalul Saint-Joseph. Acolo, înconjurat de o mică adunare de prieteni credincioși – inclusiv Milhaud, Brâncuși (care îi aducea supă de pui), Valentine Hugo (care, la cererea lui Satie, i-a adus grămezi de batiste), Winnaretta, Braque, Derain, Jean Wiéner și (înainte de a pleca de la Paris pentru vară) Picasso – Satie și-a trăit ultimele luni din viață, punând de multe ori la încercare răbdarea prietenilor săi, cu solicitări ciudate și crize de furie. Poulenc și Auric nu au fost primiți, după ce s-au înscris pe lista lungă a celor care au reușit să-l ofenseze pe Satie de-a lungul vieții.

Milhaud, care l-a vizitat pe Satie zilnic timp de șase luni, l-a părăsit pe muribund pentru o cauză nobilă — căsătoria cu verișoara sa, Madeleine. Când tinerii căsătoriți s-au întors din luna de miere, Satie murise. Dar chiar și după aceea, Milhaud s-a implicat, fie prin găsirea fratelui lui Satie, de care se înstrăinase, fie prin administrarea efectelor personale ale lui Satie. Acest lucru s-a dovedit a fi o experiență chinuitoare, deoarece Satie nu permisesese accesul nimănui în micul său apartament din Arcueil, iar Milhaud a fost nepregătit pentru ce avea să vadă. „Părea imposibil”, avea el să scrie mai târziu, „că Satie a trăit într-o astfel de sărăcie. Acest om, a cărui ținută desăvârșită de curată și corectă l-a făcut să arate mai degrabă ca un model oficial, nu a deținut literalmente aproape nimic.” Avera lui era „lamentabilă” și includea un dulap



umplut pe jumătate care conținea „o duzină de costume de catifea reiată de modă veche, nou-nouțe și absolut identice”<sup>16</sup>, grămezi de ziare vechi, pălării vechi, umbrele încă în ambalajele lor și bastoane, care umpleau colțurile camerei (Satie nu a apărut în public fără gambetă, baston și umbrelă). Pianul era stricat, pedalele erau legate cu coarde și în spatele lui au fost găsite compoziții pe care Satie crezuse că le-a pierdut într-un autobuz. Milhaud nu a menționat batistele, dar când Valentine Hugo i-a ridicat lenjeria lui Satie, așa cum i s-a spus, a fost uluită să găsească în total 89 de batiste.

Înmormântarea lui Satie, care a avut loc la Arcueil, a atras o mare mulțime – nu numai din Montparnasse și Le Bœuf sur le toit, dar și din Arcueil, ai cărui cetățenii și l-au amintit cu afecțiune. În 1927, Diaghilev i-a adus un omagiu lui Satie punând în scenă *Le Mercure*, care avusese inițial premiera la Soirées de Paris ale lui Beaumont. Din păcate, nu a avut succes, iar Diaghilev nu a reluat-o.



Până la mijlocul lui martie, obiceiul de a consuma opiu al lui Cocteau a devenit suficient de destabilizator, încât s-a internat într-un spital privat de lângă place de L'Étoile, unde a rămas timp de aproximativ șase săptămâni, îndurând o cură drastică, însoțită de „dușuri, băi electrice, nervi întinși la maximum, convulsii în membrele inferioare care-l făceau să vrea să se urce pe pereți”, cum i-a scris lui Jacques Maritain<sup>17</sup>. Pentru a-l ajuta să treacă de chin, Max Jacob și alți prieteni i-au scris aproape în fiecare zi, iar Valentine și Jean Hugo chiar au reușit să-l viziteze, deși acest lucru era împotriva regulilor.

„Dragă Max”, i-a scris el credinciosului Jacob la începutul lunii aprilie, „tu ești doctorul meu”<sup>18</sup>. Deși atât Maritain, cât și Jacob erau îngrijorați de starea fizică a lui Cocteau, erau mult mai îngrijorați de starea sa sufletească. Când, la scurt timp după plecarea din clinică, Cocteau a decis să se „convertească” la catolicism (a fost o întoarcere la credința catolică, pentru că el fusese botezat în copilărie), Jacob și Maritain au fost nespuse de bucuroși: „Fericire! Fericire! Lacrimi de fericire!”, i-a scris Jacob lui Cocteau, deși mărturisise o oarecare îngrijorare față de prințesa Ghika, fosta curtezană Liane de Pougy, care se întorsese la religie după moartea în război a fiului ei. „Convertirile au valoare numai în cazul în care sunt depline”, i-a scris el, „și mă tem că el nu și-a schimbat viața.”<sup>19</sup>

Câteva săptămâni mai târziu, Cocteau le-a împărtășit lui Jean și Valentine Hugo „planurile pentru activitatea catolică”, care au început cu un pamflet, *Lettre à Jacques Maritain* („Scrisoare către Jacques Maritain”), în care vorbea despre întoarcerea lui fericită către Sfintele Taine. Intenția lui era de a-i convinge pe alții să vină pe urmele sale și, curând, unul dintre tinerii săi adepți, Maurice Sachs, a renunțat cu entuziasm la rădăcinile sale evreiești și a fost botezat. Nu după mult timp, Sachs a intrat în Seminarul carmelit de la Paris, cu intenția de a deveni preot. Vestea a fost de ajuns pentru a-i uimi pe cunoscuți: Jean Wiéner aproape a pierdut controlul automobilului său când l-a zărit pe Sachs în sutană lângă place Saint-Sulpice.

Din nefericire, Max Jacob avea dreptate: abstinența lui Cocteau de la opiu a durat doar cinci luni. Vocația lui Sachs a fost la fel de scurtă și s-a încheiat dezastruos.



În timp ce parizienii încercau să-și continue viața, turiștii continuau să vină în număr mare în Orașul luminii, mai ales în Montparnasse. „Montparnasse este centrul lumii!”, declara autorul unei cărți despre cartier din 1925<sup>20</sup>, iar turiștii doreau să bea un pahar la Dôme și să danseze la Jockey, dar și să o vadă pe *Venus din Milo*. „Nu ezita, vino în Montparnasse!”, a spus jurnalistul Henri Broca. Și a adăugat: „Mergi mai degrabă de două ori decât o dată și, după aceea, nu vei mai pleca”<sup>21</sup>. Au fost chiar zvonuri că puteai cumpăra un bilet în Des Moines care te ducea direct la Dôme.

Printre cei care au ajuns acolo în acel an a fost viitorul regizor spaniol Luis Buñuel, care a mărturisit că melodia *On fait un' petite belote, et puis voilà* („Facem o mică belotă și cu asta, basta”) era peste tot (*belote* era un popular joc de cărți, care făcea furori în acea vreme la Paris) și că sunetul acordeonului umpluse orașul. De asemenea, sosiseră un romancier american necunoscut, pe nume William Faulkner, și, de asemenea unul de succes, F. Scott Fitzgerald. Fitzgerald venise în Franța cu un an înainte, împreună cu soția sa, Zelda, și fiica sa, Scottie, dar apoi a călătorit în întreaga Europă și și-a petrecut vara pe Riviera (moment în care Zelda a avut o aventură cu un tânăr aviator), înainte de a se stabili la Paris, în primăvara anului 1925, la scurt timp după ce a fost publicat *The Great Gatsby* („Marele Gatsby”), primit cu critici entuziaste. Fitzgerald era încă în anii 1920 autorul laudat al *This Side of Paradise* („Dincoace de paradis”) și *The Beautiful and the Damned* („Cei frumoși și blestemați”) și al două culegeri de nuvele care înfățișau destul de bine căutătorii de plăceri din

anii 1920: *Flappers and Philosophers* („Fetișcane și filosofi”) și *Tales of the Jazz Age* („Povestiri din epoca jazzului”). Chiar înainte ca el și Hemingway să se fi întâlnit, i-a strecurat o vorbă editorului său de la Scribner, Maxwell Perkins, despre tânărul și talentatul provincial despre care auzise.

Hemingway reușise, de fapt, să se impună ca o personalitate literară promițătoare printre *connaisseurs* din Montparnasse, chiar dacă nu fusese publicat prea mult, însă s-a aflat în defensivă atunci când el și Fitzgerald au avut prima întâlnire la Dingo, într-o după-amiază de la sfârșitul lui aprilie. Ani mai târziu, după ce devenise faimos, Hemingway încă descria prima întâlnire cu un ton curios pentru cineva care vorbea despre un prieten, mai ales că acel prieten murise între timp. Descriind chipul lui Fitzgerald, de exemplu, Hemingway a scris că „el avea... o gură irlandeză destul de mare, cu buze subțiri care, la o fată, ar fi fost gura unei frumuseți... Gura lui te îngrijora până când îl cunoșteai și apoi te îngrijora și mai mult”. Conform lui Hemingway, Scott vorbea prea mult, chiar și (mai ales) atunci când era politicos, și se îmbrăca prea bine. De asemenea, era prea iscoditor. Câteva zile mai târziu, atunci când s-au întâlnit la Closerie des lilas, Fitzgerald era ceva mai treaz și Hemingway l-a plăcut mai mult. Totuși, Fitzgerald putea fi enervant, mai ales atunci când era beat, și îi lua foarte puțin să se îmbete. După ce și-a dat seama că era alcoolic, Hemingway a conchis că „indiferent ce a făcut Scott și cum s-a comportat, știam că era ca o boală și am încercat să îl ajut și să îi fiu un bun prieten”<sup>22</sup>.

În mai și iunie, Hemingway și Fitzgerald s-au văzut adesea – au mâncat, au băut și au vorbit. Fitzgerald l-a ajutat pe Hemingway să înțeleagă că povestirile sale scurte nu erau de ajuns și că el a trebuit să scrie un roman pentru a-și face o reputație. Cu toate acestea, Fitzgerald era dezamăgit de vânzarea cărții *Marele Gatsby* și, în pofida succeselor anterioare, părea surprinzător de nesigur. Hemingway, care nu o plăcea pe Zelda, a crezut că ea e de vină pentru asta, cu încercările ei neîncetate de a submina încrederea soțului.

În ciuda fixației lui Hemingway despre impactul negativ al nevestelor asupra soților – o lecție pe care a învățat-o încă din copilărie – a avut dreptate: instabilitatea mentală era deja evidentă la Zelda, iar ea și Fitzgerald aveau să se distrugă în cele din urmă unul pe altul. Dar vorbim despre viitor, deși unele indicii ale tragediei erau deja evidente<sup>23</sup>.

Alte două femei au intrat în viața lui Hemingway în acea primăvară: Lady Duff Twysden și Pauline Pfeiffer. Ultima căsătorie a lui Twysden cu un aristocrat britanic se destrămase și o lăsase cu un titlu, dar fără bani. Dar avea alte resurse: era înaltă, zveltă, atrăgătoare și putea bea cât să bage aproape orice bărbat sub masă. Hemingway a adorat-o și a fost, la fel ca mulți alți bărbați din viața ei, mai mult decât dispus să-i plătească consumația de la bar. După o încercare nereușită de a avea o aventură cu ea, a transformat-o într-un personaj din romanul său, *Fiesta*. Dură și vulnerabilă, Duff Twysden va deveni o sursă de inspirație pentru Lady Brett Ashley.

El nu-și începuse încă romanul; acesta va veni după a treia călătorie la Pamplona, în iunie, precedată de o excursie la pescuit cu prietenii. La Pamplona, Hemingway s-a dus după Twysden, a cărei lipsă de interes pentru o aventură părea să fie singurul lucru care îi ținea despărțiți (Twysden părea să fi remarcat faptul că o plăcea pe Hadley prea mult ca să-i facă rău). Cu toate acestea, Hadley a fost profund rănită, în timp ce Ernest nu a avut remușcări. La scurt timp după asta, el a început povestea care a devenit *Fiesta*, bazându-se pe ceea ce s-a întâmplat la Pamplona, precum și pe ceea ce știa despre Montparnasse și pe ceea ce Gertrude Stein a insistat să numească „generația pierdută”.

Până acum Hemingway devenise destul de preocupat de multele posibilități ale unor aventuri amoroase în Montparnasse. Iată ce îi scria lui Fitzgerald: „pentru mine raiul ar fi... două case minunate în oraș; una în care mi-aș ține soția și copiii, aș fi monogam și i-aș iubi cu adevărat și una în care mi-aș aduce toate cele nouă amante frumoase”<sup>24</sup>. Duff Twysden a dispărut din prim-plan, dar curând Hemingway a găsit o altă femeie interesantă, deși aceasta, spre deosebire de Twysden, nu era interesată de aventuri. Pauline Pfeiffer era șic și minunată, dar era și o catolică ferventă și asta însemna căsătorie. În acea iarnă, când Ernest s-a dus din nou în Austria cu Hadley, Pauline li s-a alăturat. Pauline, la urma urmei, era prietena lui Hadley. Cel puțin așa a început totul.

Va fi ultimul Crăciun al lui Ernest și Hadley împreună.



În acea primăvară, Edouard Herriot și-a dat demisia din postul de prim-ministru, în urma unei campanii de presă necruțătoare, campanie finanțată în mare măsură de François Coty, care denunța administrația de stânga a lui Herriot și aplauda guvernul fascist al lui Mussolini din Italia.

De la sfârșitul războiului, Coty sprijinise cu generozitate extrema dreaptă, doar între 1925 și 1926 oferind un milion și jumătate de franci pentru Action française, sumă care a crescut la cinci milioane și jumătate de franci în următorii trei ani. În 1925 și începutul 1926, susținuți de Action française și ziarele de sub controlul său, Coty și acoliții săi au reușit să inducă maselor panica, exagerând efectele dezastruoase ale deprecierii francului, mai ales în contextul în care o serie de cabinete erau incapabile să facă față rapid și eficient situației. Coty și Action française au răspândit groaza privind amenințarea comunistă și, într-o renaștere unei anxietăți ancestrale, au reînnoit spaima catolicilor în fața secularismului și a declinului general al moralității.

În acest context, care însemna mai ales o creștere a numărului de ciocniri dintre comuniști și organizații de dreapta, cum ar fi Camelots du roi și Jeunesses patriotes, poliția a început să pună în aplicare regulamente de lungă durată privind deținerea armelor de foc. Acest lucru a dus la raiduri ale poliției și confiscarea de arme de foc găsite fără permis – o acțiune care a scandalizat membrii acestor organizații, care au amenințat cu represaliile și au protestat că au fost lăsați la mila comuniștilor.

Totuși, o oarecare măsură de liniște a apărut pe plan internațional în urma Planului Dawes din anul precedent, pe care Pactul de la Locarno îl consolidase în toamnă, însemnând stabilirea frontierelor Europei de Vest, normalizarea relațiilor diplomatice cu Germania (în special relațiile franco-germane) și oferirea de garanții de pace. Că acel pact a lăsat Polonia și Cehoslovacia neacoperite în fața dorinței de expansiune a Germaniei nu preocupa în mod deosebit marile puteri europene occidentale în acel moment, iar negociatorii lui, Aristide Briand și Gustav Stresemann, au obținut Premiul Nobel pentru pace. De asemenea, a dat francezilor un anumit sentiment de ușurare, căci pacea fusese speranța lor. În acest spirit, Franța va susține în 1926 admiterea Germaniei în Liga Națiunilor.



În timp ce francul continua să se deprecieze și prețurile să crească, cei care își puteau permite să petreacă au acționat în consecință, în Montparnasse, pe Riviera sau la Pamplona. Fitzgerald a numit acea vară a lui 1925 vara „cu o mie de petreceri și nicio clipă de muncă”<sup>25</sup> și, în timpul unei vizite la Paris, romancierul foarte cunoscut Sinclair Lewis (*Main Street, Babbitt*) a preluat și dezvoltat această temă, înfuriind mulțimea expatriatilor americani; a scris un articol în care spunea că sunt o adunătură

de bețivi inutili care nu muncesc niciodată. Răspunsul la acest articol a venit prompt, când, într-o noapte la Dôme, Lewis s-a jurat că e un stilist și un psiholog mai bun decât Flaubert și a fost întâmpinat cu: „Stai jos, ești doar un autor care se vinde!”<sup>26</sup>.

Unii munceau în Montparnasse, alții nu. Jimmie Charters cu siguranță știa că personajele care își petreceau timpul la Dingo sau în alte baruri, nu prea făceau nimic altceva. Dar spiritul din Montparnasse, care plutea pe un râu de cafea, alcool și taifasuri, stimula apariția unor opere mari și mici, lansând – cum observa Charters – „o rebeliune organizată împotriva a tot ce în lume este îngust și limitat”<sup>27</sup>.

Printre cei care au muncit în acel an, mai degrabă decât să piardă timpul, s-a numărat James Joyce, care își revenise după epuizarea resimțită la finalizarea lui *Ulise* și a început să lucreze la *Finnegans Wake* („Veghea lui Finnegans”) care, pentru moment, purta titlul *Work in Progress*. Încă suferind de dureri oculare, Joyce, cu toate acestea, nu mai era la fel de sărac ca altădată – deși i se plângea în mod regulat Sylviei Beach despre „chinul” prin care trece „pentru a supraviețui”<sup>28</sup>. Dificultățile sale financiare nu decurgeau din sărăcie, cum credea ea cu sinceritate. Familia Joyce trăia bine și încă mult peste mijloacele sale, inclusiv seria de apartamente mari în care locuiau și restaurantele scumpe unde cinau.

Hemingway remarcă, sarcastic: „se crede că el și familia sa mor de foame, dar puteți găsi tot tribul celtic [sic] în fiecare noapte la Michaud”, un restaurant scump de pe rue des Saints-Pères care, în mod normal, era mult peste bugetul lui Ernest și Hadley<sup>29</sup>. Restaurantul favorit al lui Joyce, Trianon, din place de Rennes, era la fel de scump și bacșișurile lui extravagante îi aduceau serviciul deferent pe care credea că îl merită.

Nu este de mirare că Joyce își depășea cu regularitate veniturile, caz în care, în mod la fel de regulat, apela la prietenii lui ca să adune diferența. Sylvia Beach era, de obicei, prima întrebată și în curând a remarcat, alarmată, că „sume se duc, dar nu se mai întorc” și „de fapt, lua forma unor avansuri pentru *Ulise*”<sup>30</sup>. „Stilul de viață al lui Joyce”, observa ea mai târziu, „deși era pe măsura faimei și a talentului său, nu se potrivea în niciun fel cu câștigurile.”<sup>31</sup> Totuși, ea a acceptat cu generozitate situația, răspunzând cu scoaterea unei a doua ediții – mare parte din aceasta a fost distrusă de cenzori în Marea Britanie și Statele Unite ale Americii. După aceea, a tipărit ediție după ediție – „*Ulise* IV, V, VI, VII, și așa mai departe”. Joyce i-a spus că „se gândea la papi”<sup>32</sup>.



În acea toamnă, în același timp în care avea loc Conferința de la Locarno, Jean Renoir a început să filmeze *Nana*, film bazat pe romanul lui Zola. El a fost încurajat de reacția entuziastă de care avuseseră parte secvențele de vis din *La Fille de l'eau* și s-a aruncat în proiect cu capul înainte, cu cooperarea fiicei lui Zola, Denise Leblond-Zola. Catherine Hessling urma s-o joace, desigur, pe Nana, iar rolul principal masculin era jucat de Werner Krauss, un bine-cunoscut actor german de teatru și film. A fost o întreprindere ambițioasă și costisitoare, care l-a condus Renoir să filmeze în Germania – primul film francez realizat în Germania după război, ilustrând posibilitățile reconcilierii franco-germane pe care le întruchipa Conferința de la Locarno.

În pofida faptului că luptase și fusese rănit în război, Jean Renoir nu păstrase nicio ranchiună împotriva Germaniei sau germanilor. Vorbea germană, citea în germană și era familiarizat cu literatura germană. Petrecuse, de asemenea, numeroase vacanțe în Bavaria cu tatăl său și s-a bucurat foarte mult de renașterea artistică de la Berlin. Unul dintre prietenii lui de acolo, filosoful Karl Koch, s-a dovedit a fi fost comandantul unei baterii antiaeriene de lângă Reims, unde Renoir servise ca pilot într-o escadrilă de recunoaștere. „Koch și cu mine am tras concluzia că asta trebuie să fi fost bateria lui; făcuserăm războiul împreună. Aceste lucrurile creează o legătură. Faptul că am fost în tabere opuse a fost doar un detaliu”, a concluzionat Renoir în maniera sa personală, care îl făcea să fie îndrăgit oriunde s-ar fi dus<sup>33</sup>.

Mai puțin înclinat să-și facă prieteni, și de fapt bucurându-se când dobândea dușmani, era André Breton, a cărui primă expoziție de artă suprarealistă a avut loc în acea toamnă. Deși la începuturile sale suprarealismul fusese în primul rând o mișcare literară, Breton decisese de-acum să lase un loc și pentru pictură, pe lângă poezie. Expoziția a inclus mai multe lucrări de Picasso, dar (din cauza reticenței lui Picasso de a se implica) acestea erau trei lucrări minore dintr-o colecție privată. În schimb, expoziția conținea *Carnavalul arlechinului* al Miró și extraordinarul *Doi copii amenințați de o privighetoare* al lui Max Ernst. În curând, suprarealiștii vor avea propria sală de expoziții în apropiere de Saint-Germain-des-Prés, unde prima expoziție (primăvara următoare) va fi a lui Man Ray, incluzând și picturile sale timpurii.

Deși Man Ray a rezistat tentativelor lui Breton de a-l revendica ca fiind supra-realist, el a fost de acord să participe la această expoziție organizată sub auspiciile suprarealiștilor și a ilustrat și a asigurat fotografiile de copertă pentru primele zece numere ale revistei lunare a lui Breton, *La Revolution surréaliste*. În acest timp, Man Ray devenise mai mult decât un interesant membru al avangardei din Paris, după ce se consacrase în lumea celor bogați și celebri ca fotograf de modă (pentru *Vanity Fair* și *Vogue*, pe lângă reviste de artă și de modă germane), precum și ca fotograf portretist pentru clienți internaționali din Paris. Într-adevăr, ca o recunoaștere a importanței sale, el a primit sarcina de a prezenta Exposition des arts décoratifs din acel an.

Deloc surprinzător, tot acest succes îl transformase într-un om bogat.



Charles de Gaulle nu căuta bogăție când a răspuns invitației generalului Pétain de a i se alătura la Paris. De Gaulle fusese practic în exil, după o experiență crâncenă la École de guerre, unde fusese primit după un an de predare a istoriei militare ofițerilor-cadeți de la Saint-Cyr. Un raport excelent la sfârșitul semestrului său la École de guerre, locul unde se formau campionii (Bonaparte, spre exemplu), ar fi însemnat o ușă deschisă către cariera ilustră pe care și-o dorea de Gaulle. În schimb, el a stârnit numeroase conflicte de opinie cu instructorii săi, în privința strategiilor și tacticilor fundamentale, astfel că a terminat cu o notă umilitor de mică – ceea ce, în cazul său, a însemnat exilul la Mainz, unde a fost atașat personalului care se ocupa de aprovizionare.

De acolo a publicat un articol sfidător la adresa tuturor lucrurilor care îl deranjaseră la École de guerre (un loc despre care ulterior a declarat: „n-am să mai pun piciorul în gaura aia decât în calitate de ofițer comandant”)<sup>34</sup>. Era un articol provocator, periculos chiar pentru cineva care își dorea atât de mult să avanseze în carieră precum căpitanul de Gaulle. Dar, din fericire, generalul Pétain (eroul de la Verdun și acum inspector general al armatei și mareșal al Franței) și-a amintit de el, căci de Gaulle servise sub ordinele sale în Regimentul 33 infanterie la Arras, și l-a chemat lângă el. Pétain luase mai ales act de publicațiile lui de Gaulle și fusese impresionat de scrierile sale. Pétain voia un excelent scriitor „fantomă”, care să-i scrie o carte remarcabilă despre armata franceză, inclusiv un portret istoric al Franței în diverse conflicte armate, cu accent pe Marele Război și Verdun, și un program pentru viitor.



Pétain a fost „foarte mulțumit” cu munca de început pe care de Gaulle o făcuse în timp ce se afla încă la Mainz și l-a convocat prompt la Paris.

Și mai erau și altele. Pétain a informat de asemenea École de guerre că de Gaulle va preda acolo – același Charles de Gaulle, care primise note atât de scăzute la școală că, în circumstanțe normale, nici nu i s-ar fi permis să predea acolo. Pétain credea cu tărie că de Gaulle era „cel mai inteligent ofițer din armata franceză”<sup>35</sup> și plănuise să-l folosească cum trebuie.

A fost o experiență incitantă pentru căpitanul de Gaulle, dar nu a durat mult până când să fie dezamăgit. Nu i-a plăcut modul în care Pétain a subminat un rival în timp ce punea capăt unei rebeliuni în Maroc, un act care, în ochii lui, îi întinau caracterul și onoarea mareșalului. Mai târziu el a spus că „mareșalul Pétain e un mare om: a murit în 1925”. Cu o altă ocazie, a adăugat: „am fost prezent la această moarte și, din moment ce țineam la el, m-a făcut foarte nefericit”<sup>36</sup>. În același timp, de Gaulle devenea conștient de deosebirile fundamentale între el și superiorul său cu privire la modul de a lupta în război. La urma urmei, de Gaulle credea cu fermitate în flexibilitatea reacției, „natura fundamental empirică pe care acțiunea de război trebuie să și-o asume”<sup>37</sup>, în timp ce Pétain – confruntându-se cu dificultățile unor mari tăieri ale bugetului militar – își pierduse deja speranțele pentru un tanc flexibil și o forță aeriană rapidă și încerca formularea unui sistem mult mai ieftin de apărare fixă, care va deveni linia Maginot. Poate din cauza dezamăgirii, dar cu siguranță nu fără ambiție, de Gaulle a început acum să-și creeze alte legături importante, făcând pasul îndrăzneț (pentru un ofițer) de a cultiva personalități politice, în special pe cei ce păreau să fie sortiți unui viitor promițător în domenii care îl interesau – chiar și în timp ce, la suprafață cel puțin, relația sa cu Pétain, care nu avea copii, a continuat să fie una filială.

A fost o relație extraordinară, mai ales ținând seama de ce avea să se întâmple.



## CAPITOLUL 11

# All That Jazz (1926)

Jazzul era totul în anul acela la Paris – *hot jazz* – așa cum îl numeau francezii. Jean Renoir și Cathrine Hesling își petreceau serile în cluburi care ofereau noua muzică la modă. Târziu în noapte, după ce cluburile se închideau, se întorceau acasă, la Fontainebleu, ca să asculte înregistrări, în special cele cu Louis Armstrong și grupul lui muzical, Hot Five. Ani mai târziu, Jean își amintea că l-a auzit, împreună cu Catherine, pe Armstrong la Paris și la Marsilia, unde îi urmăreau pe el și formația lui de jazz.

Poate că Renoir și-a amintit de un alt cântăreț de jazz sau cel puțin de o altă ocazie, de vreme ce Armstrong nu mai făcea turnee în Franța de câțiva ani. Dar Renoir cu siguranță înțelesese esențialul. Jazzul era la modă, iar el și Catherine au devenit fani. Aveau mare nevoie de divertisment. *Nana* se poate să fi fost unul dintre primele filme făcute de Renoir despre care, simțea el, „merita să se vorbească”<sup>1</sup>, dar eșecul comercial al filmului l-a lăsat cu datorii mai mari de un milion de franci. Renoir a fost nevoit să vândă unele dintre tablourile tatălui său pentru a-și putea plăti creditorii și a jurat că din momentul acela va abandona cariera cinematografică.

Jazzul, filmele americane și mașinile sport au fost cele care i-au vindecat orgoliul, iar în toamna aceluiași an își încerca din nou norocul în cinematografie, de data aceasta cu un film de scurtmetraj, ne semnificativ, *Charleston Parade*, în care Hesling și Johnny Huggins, un dansator care venise la Paris cu trupa *La Revue nègre*, au reușit o interpretare remarcabilă a dansului. Jean s-a gândit la film ca la un omagiu

adus jazzului, dar bizara intrigă științifico-fantastică și exhibiționismul seminud al lui Catherine au „scufundat” încercarea lui Renoir.



„Pentru a păstra remarcabilul echilibru al naturii, Dumnezeu oferă națiunilor cucerite darul artei. Cel puțin asta s-a întâmplat cu Germania după înfrângerea din 1918. Înainte de Hitler, Berlinul era inundat de oameni talentați”<sup>2</sup>, scria Jean Renoir peste ani, amintindu-și experiența sa cu filmările la *Nana* în Germania.

Exista bineînțeles o altă față a Berlinului postbelic, pe care Renoir a înțeles-o foarte bine mai târziu în viață. „Îmi dau seama acum fie că pierde sau câștigă, nicio națiune nu poate scăpa de decadența provocată de război”<sup>3</sup>. În 1926 Berlinul era cel mai decadent oraș al Europei și, deși foarte mulți găseau acest lucru deconcertant, alții – inclusiv Josephine Baker – îl adorau.

Josephine Baker a ajuns acolo în ajunul Anului Nou 1925 cu *La Revue nègre* și, evident, și-a vrăjit publicul. A fost un triumf și, la fel ca la Paris, a devenit persoana cea mai populară, sărbătorită într-o serie de evenimente strălucitoare, complet detașată de rasismul subtil cu care se confruntau cei din trupa sa. Conte de Kessler a zărit-o pentru prima dată într-o seară la o petrecere unde erau o mulțime de fete goale, printre care și Josephine, care „era de asemenea goală, cu excepția unui șorț din voal roz (un material legat în jurul taliei)”. Petrecerea a continuat până la patru dimineața, cu Josephine dansând „ca o egipteană sau ca o siluetă arhaică, interpretând o serie complexă de mișcări”. La finalul serii era întinsă în brațele unei femei, amândouă arătând „ca o pereche fericită de îndrăgostite, între noi, bărbații, care stăteam în jurul lor”<sup>4</sup>.

Mai târziu, Kessler a dat o petrecere unde Baker urma să danseze și la care plănuia să discute o piesă de balet pe care spera să o scrie pentru ea. Și-a eliberat și biblioteca pentru ca ea să poată dansa, dar „nu a avut starea necesară și a stat mult timp într-un colț, evident fiind jenată să își expună nuditatea” în fața femeilor prezente, pentru că, așa cum înțelesese Kessler, „sunt niște doamne”<sup>5</sup>. Dar a reușit să îi trezească interesul lui Josephine cu povestea baletului lui, o fantezie despre regele Solomon și dragostea lui pentru o dansatoare frumoasă. Josephine „era însă transformată”, implorând să danseze rolul, și începuse să se plimbe în jurul sculpturii imense a lui Maillol numită *Crouching Woman* („Femeie ghemuită”). A studiat-o intens – cum Kessler vedea toată situația, un geniu adresându-i-se altui geniu, „ea este un geniu în materie

de mișcare grotescă” – și a concluzionat că „oricine putea vedea că sculptura lui Maillol era mult mai interesantă și mai reală pentru ea decât pentru alții”<sup>6</sup>.

Josephine Baker era încântată de viața de noapte a Berlinului („orașul avea o strălucire de bijuterie”, își amintea, „cu precădere noaptea, asta nu exista la Paris”) și se gândea să rămână, dar cei de la Folies Bergère o curtau. În pofida contractului, s-a debarasat de trupa *La Revue nègre*, care s-a destrămat repede fără ea, și s-a întors la Paris cu un salariu care depășea 5 000 de dolari pe lună pentru a fi vedetă la Folies Bergère. Aici, ea a adăugat noi elemente numărului ei de dans – o centură cu banane – și a continuat să își încante spectatorii. Mai târziu au fost creditați, pe rând, pentru ideea costumului Jean Cocteau și Paul Poiret, dar nu a contat cine a venit cu ideea. Fusta scurtă de banane era deopotrivă foarte amuzantă și foarte sexy și a devenit rapid marca Josephine Baker.

Era un star și, în plus, avea un protector, un bărbat chipeș care îi pusese la dispoziție un apartament pe Champs-Élysées, pe care Josephine îl numea „palatul meu de marmură”<sup>7</sup>. S-au despărțit, dar a fost repede înlocuit cu alții. Totuși, în pofida tuturor iubiților ei și a ascensiunii fulminante, Josephine, întotdeauna, își păstra rezervele, conștientă fiind de faptul că nu știa să vorbească, să mănânce sau să se îmbrace potrivit – cel puțin nu după standardele pariziene.

Apoi, în vara anului 1926, Pepito a intrat în viața ei. Un sicilian mic de înălțime, dar dichisit al cărui nume real era Giuseppe Abatino, vorbea fluent câteva limbi străine, fusese ofițer în armata italiană și la un moment dat ocupase o funcție minoră în guvernul italian. Era un arivist în căutare de femei bogate. Josephine Baker și o prietenă l-au întâlnit într-o după-amiază la clubul Montmartre. Au dansat cu Pepito și cu ceilalți gigolo de acolo, ca mai apoi să îl angajeze pentru a le da lecții în particular de tango. Nu a trecut mult timp și Josephine l-a invitat la o petrecere, ca escortă, ca mai apoi să îi devină manager. „Cu toții știm cum era Pepito”, spunea o cunoștință a lui Josephine, „dar Josephine s-a îndrăgostit de el, era genul acela de relație.”<sup>8</sup>

Încurajată de Pepito, la sfârșitul anului 1926, Josephine a intrat în afaceri și și-a deschis propriul club, Chez Joséphine, pe rue Fontaine din cartierul Pigalle. Și clubul, și cariera prosperau (alte două cluburi urmau să se deschidă), iar vocea se perfecționa și datorită lecțiilor de canto; Josephine a adăugat cântecele în repertoriul ei. În timp, interpretarea piesei *J'ai deux amours* („Am două iubiri”) a fost atât de des asociată cu ea, încât a devenit un simbol asemănător dansului cu banane.

Continuau să fie mulți bărbați în viața lui Josephine Baker. Dar cele două iubiri despre care cânta erau Parisul și țara ei natală. Și, dintre cele două, Parisul cu ușurință ocupa primul loc în inima ei.



Existau turiști prea mulți? Jimmie Charters cu siguranță credea așa, și după părerea lui, Montparnasse a atins culmea succesului în 1925, „punctul în care artiștii, turiștii și nebunii se amestecau în părți egale și se desfătau în plăcerile momentului”. După asta situația s-a schimbat. „Numărul turiștilor și al privitorilor a devenit disproporțional de mare”, își amintea el. „Prea multă publicitate a transformat spontaneitatea existenței boeme într-un uriaș succes comercial.” Deși cafenelele și cluburile continuau să aibă succes, „veteranii și artiștii veritabili începuseră să se mute, nu oriunde, ci în cartiere mici, deseori de la periferie”<sup>9</sup>.

Unul dintre cei mai cunoscuți artiști care și-a schimbat locuința a fost Foujita, care împreună cu soția lui, Youki, s-a mutat mai întâi către eleganta zonă a capitalei, Passy, apoi într-o vilă îngustă cu terasă și mai multe etaje în vecinătatea fermecătorului parc Montsouris, unde printre vecini se numărau Georges Braque și André Derain. Chagall împreună cu familia se mutase deja din Paris într-un cartier rusesc mai mare, în Boulogne-sur-Seine, lângă bois de Boulogne. Dar alți artiști încă soseau, inclusiv Salvador Dali, la prima vizită la Paris, și Alexander Calder, care plănuia să rămână o vreme. Abia sosit din New York, Calder – un inginer cu aspirații artistice, îndrăgostit de tot ceea ce presupune arta cercului – a reușit să construiască unul în miniatură, cu figurine din sârmă animate, care stăteau într-o valiză când nu erau folosite pentru a-i distra pe tovarășii lui artiști. Nu descoperise încă sculpturile mobile, dar era pe-aproape – foarte posibil inspirat de o vizită făcută pictorului Piet Mondrian la atelierul lui din rue du Départ<sup>10</sup>. „Am fost complet dat pe spate de studioul lui”, își amintea Calder. „Era imens, frumos, cu formă neregulată, pereții albi ai biroului erau străbătuți de linii negre și dreptunghiuri viu colorate, la fel ca în picturile lui. Era extrem de frumos... și chiar atunci m-am gândit ce bine ar fi dacă totul ar prinde viață și s-ar putea mișca.”<sup>11</sup>

În ciuda sosirii nou-veniților precum Calder, Montparnasse nu numai că devenise prea aglomerat, dar arta pe care obișnuia să o producă în zilele lui de glorie devenise un produs comercial – prea târziu, cu siguranță, pentru artiștii înșiși, ca de

exemplu Le Douanier Rousseau, al cărui tablou *La Bohémienne endormie* („Țiganka adormită”) s-a vândut anul acela la licitație pentru jumătate de milion de franci. „Asta nu este artă, ci comerț”, se plângea un bătrân artist îmbrăcat cu pantaloni de catifea reiată destul de ponosiți. „Rousseau a murit în sărăcie”<sup>12</sup>, a adăugat el.

Dar erau suficient de mulți artiști care beneficiau de sume de bani provenite din risipa colecționarilor. Chagall a avut prima expoziție în anul acela la New York, și colecționarii din Europa erau nerăbdători să cumpere tablourile lui; contractul cu prestigioasa Galerie de Artă Bernheim-Jeune i-a oferit siguranță financiară pentru prima oară în viața lui. Derain cu siguranță se descurca binișor (anul acela *Auto-portretul* lui a fost vândut la licitație pentru 40 000 de franci), la fel ca Soutine, care acum își permitea să închirieze un apartament pe rue du Parc-de-Montsouris, lângă Foujita, Braque și Derain. Prietenii lui Soutine erau mirați să afle că acum arunca pensule după ce le folosea o singură dată și comanda pigmenți de oriunde din lume. Completând tabloul prosperității, Soutine și-a ascuns hainele sărăcicioase și fusese văzut îmbrăcat ca un dandy.



Suprarealiștii se poate să-l fi salutat pe Joan Miró ca fiind „singurul pictor supra-realist”, dar la sfârșitul primăverii Breton s-a despărțit de el. Miró nu a fost suficient de suprarealist, colaborând cu Max Ernst la decoruri și costume pentru baletul lui Diaghilev, *Romeo și Julieta* (recompensa pentru această versiune a compozitorului Constant Lambert; baletul Prokofiev avea să vină mai târziu). Diaghilev, după părerea lui Breton, reprezenta „aristocrația internațională” și merita toate necazurile pe care suprarealiștii le puteau face – și făceau suficiente.

În seara premierei, pe când orchestra începea actul al doilea al baletului, numeroși demonstranți au început să hui duie și să fluiera, producând haos și acoperind, cu zgomotele produse, sunetul muzicii. Diaghilev se aștepta să se întâmple asta și îl anunțase înainte pe dirijor să continue indiferent de ce se va întâmpla; a anunțat și poliția. Spectatorii englezi erau indignați, fiindcă Constant Lambert (compozitorul) era englez și el, lucru care a aprins și mai tare demonstrații. Prokofiev, care stătea în loja lui Diaghilev, a văzut de aproape violențele care au urmat și care nu s-au sfârșit bine pentru suprarealiști. „De la locul meu din lojă”, scria el, „vedeam domni eleganți îmbrăcați în frac lovindu-i puternic... pe nefericiții demonstranți.”<sup>13</sup>

În curând a ajuns poliția și i-a împrăștiat pe protestatarii rămași, lăsând publicul să se liniștească și să se bucure în continuare de balet.

Un alt scandal a izbucnit anul acela când muzica lui George Antheil pentru *Le Ballet mécanique* a fost în sfârșit interpretată la Théâtre Champs-Élysées, spectacol sponsorizat de o doamnă bogată din America pe care compozitorul o curtase asiduă. Antheil a hotărât să promoveze evenimentul înscenându-și dispariția în Africa în timp ce era în „căutare de ritmuri”; s-a spus că viața lui era în pericol (cel puțin așa susținea amica lui, Sylvia Beach). Nu a apărut la avanpremieră, care a avut loc la Salle Pleyel (încă nerenovată), eveniment care a făcut-o pe Janet Flanner să scrie despre creația lui Antheil că sună ca trei oameni care fac lucruri diferite deodată, „unul lovește un boiler vechi, unul macină la un model din 1890 al unei rășnițe de cafea și unul pornește obișnuita sirenă ce anunță ora șapte în fabrică și clopotul de dimineață la Departamentul de pompieri din New York”<sup>14</sup>. Și asta fără tobele și elicele avioanelor, care lipseau din această primă punere în scenă, lăsând un pianist să facă acompaniamentul de fond.

Antheil a apărut la timp pentru concert; eveniment la care a participat ceea ce Sylvia Beach numea „mulțimea”. În pofida presupusului gust avangardist al publicului, o rebeliune a pornit curând ca răspuns la toate fluierile, ciocanele, claxoanele, xilofoanele, clopotele electrice, difuzoarele și altor lucruri care făceau zgomot. „Ve-deai oameni care se loveau în plină figură”, scria Beach „auzeai țipetele, dar nu auzeai nicio notă din *Baletul mecanic*.” Totuși, tot zgomotul a încetat repede „când elicele avionului din partitură au început să zbârâie și au ridicat o briză care... a suflat de pe cap peruca unui bărbat... și a dus-o până în spatele clădirii”<sup>15</sup>.

Ei bine, a concluzionat Beach filosofic, cel puțin George Antheil a avut o audiție, și încă una cu ecou. „Din punctul de vedere al dadaștilor”, a adăugat ea, „nimeni nu poate cere mai mult.”<sup>16</sup>



Man Ray o ducea bine. Avea o mașină puternică și un anturaj format din oameni foarte bogați. Printre ei era un cuplu de americani, Arthur și Rose Wheeler, care îi ofereau bani pentru a face un film, *Emak Bakia*, pe care l-a filmat chiar în vara respectivă la vila familiei Wheeler lângă Biarritz (Emak Bakia era numele vilei). Arthur Wheeler, un afacerist pensionat bogat, nu ezita să îi dea sfaturi, inclusiv să își

exprime părerea asupra faptului ca Man Ray își pierdea timpul „fotografiind orice persoană care își permitea să plătească” și că datorită talentului și imaginației ar trebui să facă lucruri mai mari. Prin „lucruri mai mari” Wheeler se referea la cinematograf, pe care îl considera „viitorul tuturor artelor și de asemenea aducător de bani”, și nu s-a pierdut cu firea nici atunci când Man Ray i-a spus că nu are nicio intenție să facă vreo concesie acestui domeniu, nici să îi folosească capitalul. Wheeler i-a răspuns că avea „toată încrederea în mine și în ideile mele, fiind sigur că pot face ceva senzațional și că pot da o nouă direcție în cinematografie”<sup>17</sup>.

Man Ray a reușit să facă un film de artă\*, „doar optic, făcut să încante numai ochii”<sup>18</sup>. Nu era o poveste, nici măcar un scenariu. Una dintre cele mai interesante scene a fost cea în care Rose Wheeler, în Mercedesul ei, împreună cu Man Ray, conducând cu viteză, aproape că a intrat într-o turmă de oi. Asta i-a dat lui ideea să filmeze un accident. S-a dat jos din mașină, a urmat turma în timp ce flutura pe sus un aparat de fotografiat, pe care l-a aruncat apoi în aer și l-a prins lăsând impresia că oile au fost lovite și împrăștiate în toate direcțiile. Alte cadre, mai atent planificate, de asemenea îl mulțumeau: o pereche de picioare dansând charleston; marea întoarsă pentru a fi în locul cerului și viceversa; sferă rotativă cu cristale și oglinzi amestecate cu lumini intermitente difuze. A terminat filmul cu un prim-plan al lui Kiki, pe ale cărei pleoape a pictat o pereche de ochi.

Man Ray își amintește că filmul a fost scurt și a fost prezentat la Théâtre Vieux-Colombier împreună cu unul dintre primele filme ale lui Jean Renoir<sup>19</sup>. Publicul a fost entuziasmat, iar familia Wheeler a fost mulțumită de investiție, mai ales că cinematograful a rezervat filmul pentru o perioadă nelimitată. Dar suprarealiștii din public au fost nemulțumiți. Man Ray era nedumerit; a crezut că s-a conformat principiilor suprarealismului: „iraționalitatea, automatismul, secvențele psihologice și iluzorii fără o logică aparentă și fără pic de considerație față de narațiunea convențională”<sup>20</sup>. Poate că, a concluzionat el, toate astea au fost din cauza faptului că nu a discutat înainte proiectul cu Breton și admiratorii lui și nu a primit de la aceștia acceptul lor.

După părerea lui Breton, Man Ray devenise prea independent. Sau poate, pur și simplu, avea prea mult succes.

\* Film experimental făcut deseori pentru public de nișă, nu audiență în masă (n. trad.).





Un altul care făcea un film în acel an era Le Corbusier, film în care a abordat tema urbanismului. Era o perioadă aglomerată pentru el. Pe lângă proiectul cinematografic, *Almanahul de arhitectură modernă* era în librării și o nouă ediție germană a cărții *Către o nouă arhitectură* se vindea rapid. În pofida nemulțumirilor lui legate de francul în declin „care transformă în haos predicțiile noastre bugetare”<sup>21</sup>, primea multe lucrări.

Era vorba printre altele despre un proiect de locuințe în Pessac, la periferia orașului Bordeaux – mai multe case ieftine construite din beton armat pe care Le Corbusier le făcea pentru un patron idealist și bogat, Henri Frugès, proprietarul unei rafinării de zahăr, care se gândea la aceste case ca fiind cămine experimentale pentru muncitorii cu venituri reduse. La începutul proiectului, Le Corbusier s-a lovit de o puternică ostilitate din partea constructorilor locali și a autorităților, care au refuzat să elibereze autorizațiile necesare demarării construcției. Așa cum a subliniat rapid Le Corbusier, a luat mai mult timp să obțină documentele necesare decât să construiască propriu-zis casele. În pofida acestor evenimente, mai mult de 50 de case cu plan liber interior\* vor fi terminate până la sfârșitul deceniului – o realizare remarcabilă în ceea ce privește urbanismul, deși orașul Pessac nu a ajuns niciodată la statutul la care Le Corbusier și patronul lui sperau, de oraș al viitorului.

În plus, prințesa de Polignac (fosta Winnaretta Singer), la fel ca familia Michael Stein și jurnalistul american William Cook îl curtau pe Le Corbusier pentru proiecte importante. Prințesa cerea planuri pentru o vilă în Neuilly-sur-Seine și pentru o clădire mare adăugată adăpostului pentru oamenii străzii din oraș. În cele din urmă, când Armata Salvării a decis să construiască o structură mai mare, Winnaretta a continuat să fie sponsorul acestei acțiuni și a insistat ca Le Corbusier să fie arhitectul care se ocupă de proiect.

Michael Stein și soția lui, împreună cu prietena lor apropiată Gabrielle de Monzie, l-au contactat pe Le Corbusier la sfârșitul primăverii anului 1926, cam în același timp cu prietenii lor Jeanne și William Cook. Michael Stein era fratele mai mare a lui Gertrude și Leo Stein. El și soția lui, Sarah, de aproape 20 de ani, locuiau lângă Gertrude

\* O casă sau o clădire cu plan liber interior sau deschis nu este împărțită (prin pereți) în mai multe încăperi (n. trad.).

la Paris, unde au jucat rolul de mecena ai artiștilor de avangardă, în special Matisse. La fel ca familia Cook, Michael și Sarah Stein și Gabrielle de Monzie erau îndrăzneți și sensibili la modern. Nu era deci nicio surpriză că apreciau ideile radicale lui Le Corbusier și liniile estetice curate.

Construcția vilei familiei Cook a început repede și a fost gata de locuit înainte de a începe construcția Vilei Stein-de Monzie, deși lucrările la Vila Cook, din Boulogne-sur-Seine, au stagnat din pricina nenumăratelor solicitări ale unui vecin, care locuia într-o casă cu o structură la fel de avangardistă, proiectată de remarcabilul arhitect francez Robert Mallet-Stevens. Dar Le Corbusier a fost capabil să rezolve toate cerințele și a realizat o casă uluitoare pentru familia Cook – una pe piloni, cu grădină pe acoperiș, cu un plan liber interior și cu un hol spectaculos în partea de sus a casei, de unde se vedea bois de Boulogne. „Planul clasic este inversat”, a spus Le Corbusier despre Vila Cook. „Nu mai ești la Paris, te simți de parcă ai fi la țară.”<sup>22</sup>

Era pe cale să construiască o expresie arhitecturală la fel de îndrăzneță pentru Michael și Sarah Stein, a căror casă – o structură mai mare și mai complexă decât Vila Cook – a trecut prin mai multe stadii de proiectare și reproiectare înainte de începerea construcției. Rezultatul (terminat în 1927) a fost și mai spectaculos. Situată la Garches, în afara Parisului, Vila Stein are loc de parcare a automobilului, dar încorporează în întregul ei grădina și alte spații exterioare, este prevăzută cu benzi de ferestre care atrag lumina soarelui și o terasă pe acoperiș pentru a se uni cu cerul. Liniile sunt curate, proporțiile exacte și componentele grele susținute de piloni par fără greutate. Soții Stein, Gabrielle de Monzie și prietenii lor au adorat casa. Le Corbusier era încântat: „aceștia sunt oamenii”, îi scria mamei lui, „care au cumpărat primul Matisse și se pare că ei consideră legătura cu Le Corbusier un moment la fel de special în viața lor”<sup>23</sup>.

Elogii pentru Le Corbusier veneau și din alte părți. Arhitectul german Walter Gropius, fondatorul curentului Bauhaus, l-a onorat cu o vizită. Iar Ordinul Arhitecților din Austria l-a făcut pe Le Corbusier *membre correspondant*. Deși tatăl lui murise la începutul anului și fratele lui Albert avusese o cădere nervoasă, lăsându-l pe Le Corbusier responsabil pentru școala de muzică a lui Albert de la Paris, viața părea frumoasă. „Orele dureroase au trecut”, a asigurat-o pe mama lui la sfârșitul anului. „Rămâne doar ce e plăcut: să ne asigurăm că este frumos.”<sup>24</sup>

Foarte interesant, a fost invitat să participe la competiția pentru sediul central al Ligii Națiunilor din Geneva.



În septembrie, Franța a susținut intrarea Germaniei în Liga Națiunilor – locul „concilierii, negocierii și păcii”, în cuvintele lui Aristide Briand, care era încă odată ministrul francez al afacerilor externe, muncind neîncetat să pună capăt războiului<sup>25</sup>.

În timpul acesta Raymond Poincaré s-a întors în postul de prim-ministru, ajutat de un curent puternic de extremă dreapta, finanțat generos de François Coty – care a atacat cu toată convingerea legea pentru ziua de muncă de opt ore în Franța\* și salariile mari – și de critica deficiențelor democrației, dând vina pe aceasta din urmă pentru orice, de la degradarea morală până la subaprecierea francului. O serie de guvernanți nu fuseseră în stare să stabilizeze economia, dar întoarcerea lui Poincaré în iulie a restabilit încrederea financiară și francul s-a oprit din depreciere. Noul guvern a mărit semnificativ un număr de taxe, dar a făcut câteva concesiuni pentru bogați, incluzând o importantă scădere a impozitelor. În eforturile sale de a „salva o corabie scufundată”, Poincaré a lucrat umăr la umăr cu Coty, care a împrumutat sume mari guvernului pentru a stabili moneda Franței. O datorie pe care Coty nu a recuperat-o niciodată și pentru care, simțea el, nu i se adusese suficientă recunoaștere.

Coty, a cărui educație a fost formată în spirit catolic și bonapartist în Corsica, finanța un număr de organizații de extremă dreapta, inclusiv mișcarea Le Faisceau, un partid francez fascist, și ziarul acestei mișcări, *Le Nouveau siècle*. Action française nu era mulțumită de succesul ziarului Le Faisceau, privindu-l, pe bună dreptate, ca pe un rival; și Coty începuse să fie nemulțumit de el, retrăgându-și importantul sprijin financiar când s-a dovedit incapabil să îl controleze pe patronul ziarului și când șeful propagandei a demonstrat o inacceptabilă înclinare spre stânga.

Între timp, Action française a primit o lovitură nemeritată de la un sector neașteptat. Până la război, mișcarea fusese apropiată de regaliștii și bonapartiștii din Biserica Catolică – o alianță binecuvântată și întreținută de Roma în timpul anilor tulburi ai Afacerii Dreyfus și de lupta Franței fără scrupule pentru separarea bisericii de stat. Deja în 1920, un nou papă, Pius al XI-lea, era mai preocupat de pacea mondială

\* O lege care fixează ziua de muncă la opt ore, menită să împiedice abuzurile (n. trad.).

decât să ducă războaie religioase sau de orice altă natură și considera dezagreabil naționalismul beligerant al mișcării politice Action française – mai ales când doctrina era definită de indiferentul și laicul Charles Maurras\*, pentru care politica era mult deasupra spiritualității și pentru care națiunea (preferabil condusă de un monarh) reprezenta cea mai înaltă autoritate morală.

În august 1926, cardinalul Andrieu, arhiepiscop de Bordeaux\*\*, bun prieten cu mișcarea Action française, pe care oficial o lăuda, și-a schimbat tonul într-un articol apărut în *L'Aquitaine*, buletinul religios al diocesei. În acest articol, acuza mișcarea de extremă dreapta de oportunism în ceea ce privește așa zisa susținere a bisericii: „Ateism, agnosticism, anticreștinism, anticatolicism, antimoralism, atât individual, cât și social... asta dragi prieteni, este învățătura liderilor Action française pentru discipolii lor”<sup>26</sup>

Deloc surprinzător, decizia fusese deja luată la Roma pentru a cenzura organizația și Andrieu (care a reacționat prompt la cererea Sfântului Scaun) a fost ales să deschidă campania. Action française a exprimat politicos dezacordul cu Andrieu și a făcut numeroase declarații de loialitate papei, chiar atunci când membrii mișcării își exprimau nemulțumirea pentru o asemenea nedreptate. „Va trece”, le scria prietenilor unul dintre lideri. „Action française este ca biserica însăși. Persecuțiile îi fac bine.”<sup>27</sup>

Dar mai multe necazuri aveau să vină. Deși Jacques Maritain a sugerat în springinul Action Française crearea unor grupuri de studiu catolice pentru a contracara partea laică a mișcării, Roma nu a fost interesată. În decembrie, răspunzând unei retorici intense („Credința noastră de la Roma, politica noastră de acasă”) și adâncind separările între credincioși, Vaticanul a pus șapte lucrări ale lui Maurras, ca și ziarul organizației pe Indexul cărților interzise, catalogându-i pe autori ca persoane „care în scrierile lor sunt străine dogmei și moralității noastre”<sup>28</sup>.

Supărați și derutați, mulți susținători ai Action française, inclusiv cei din ierarhia bisericească, pe lângă mârâiturile despre un papă incompetent asaltat de consilieri proști, fierbeau indignați și vorbeau destul de mult despre trădare și despre un pericol iminent pentru Franța.

\* Charles Maurras definise doctrina organizației Action française, mișcare intelectuală și politică de extremă dreaptă, care susținea monarhia ereditară, declarându-se antisemită, antiprotetantă, antimasonică și xenofobă (n. red.).

\*\* Pierre Paulin Andrieu (1849–1935), cunoscut cleric francez în epocă (n. red.).

Continuând, în martie 1927, Biserica Catolică de la Roma a cerut o declarație colectivă de loialitate: orice seminarist care refuză să se conformeze va fi considerat nepotrivit pentru preoție, iar celor deja preoți li se va interzice exercitarea funcțiilor lor sacre. În plus, oricărui enoriaș care insistă să adere la Action française sau numai să citească *Action française* i se vor nega jurămintele.

Era o situație dificilă și a provocat foarte mult rău mișcării, prăbușind difuzarea ziarului și abonamentele la acesta. Totuși, numărul donatorilor anonimi a crescut, iar mulți foști cititori au găsit o atmosferă asemănătoare în alte publicații, în special cele din provincie.

Finalul a fost că aceia care au vrut să adere la scrisoarea de condamnare au reușit să o facă în același timp aplecându-și urechea la spiritul Action française, care va continua să fie o forță în anii ce vor urma.



Tot în această perioadă Igor Stravinski a trecut printr-o transformare religioasă. La fel ca Jean Cocteau, nu și-a schimbat religia, dar s-a întors la credința strămoșilor lui. În cazul lui Stravinski, asta a însemnat Biserica Ortodoxă Rusă.

Stravinski nu crescuse într-o familie foarte religioasă și de la sfârșitul adolescenței nu mai călcase în biserică. În următorii 20 de ani a arătat puțin devoțiune religioasă, dar pe la jumătatea anului 1920 s-a schimbat. Pe atunci, reluase legătura cu Jean Cocteau, de care se distanțase după iscusita și foarte mediatizată denunțare a muzicii compozitorului\* în *Le Coq et l'Arlequin*<sup>29</sup>. S-au împăcat patru ani mai târziu, după ce Cocteau a lăudat *Mavra*, operă pe care alți critici au ignorat-o sau au criticat-o, iar Poulenc și Auric au urmat exemplul lui Cocteau, încântați de farmecele operei *Mavra*, cu nuanțe din Satie\*\*. După asta, Stravinski a petrecut mai mult timp în compania lui Cocteau, în special în vara anului 1925, după convertirea lui Cocteau, cam în timpul în care acesta din urmă scria *Scrisoarea către Jacques Maritain*. Era ceva în aer, în vara aceea, prielnic schimbării, iar Maritain a avut un rol central. Stravinski îl va întâlni pe Jacques Maritain, dar abia după câteva luni după ce îi scrisese lui Diaghilev o scrisoare de penitență, înainte de a se împărtăși pentru prima dată în 20 de ani.

\* Stravinski (n. trad.).

\*\* Muzica acestui mare compozitor și pianist francez a fost precursoră pentru mișcările artistice de mai târziu: minimalism, suprarealism, muzică repetitivă, teatru absurd (n. trad.).

Stravinski făcea acest pas, îi scria lui Diaghilev, „din nevoie extremă mentală și spirituală”<sup>30</sup>. Neîndoielnic, stilul lui de viață era stresant: își luase o amantă, Vera de Bosset Sudeikina, de care era profund îndrăgostit, deși în același timp simțea acut devotamentul soției lui, Katia, care era bolnavă și care, după cum s-a dovedit, murea încet. În plus, suferea pentru că ducea o viață în exil departe de patria lui iubită. Religia îi oferea mult-dorita consolare, iar Diaghilev a răspuns la scrisoarea sinceră, plină de căință, a lui Stravinski „cu lacrimi”<sup>31</sup>, deși nu a mers atât de departe încât să își urmeze prietenul la spovedanie.

Curând, Stravinski a compus un aranjament liturgic al rugăciunii Tatăl nostru în slavonă pentru Biserica rusă din Nisa, unde locuia atunci și unde el și soția lui Katia i-au oferit un cămin unui preot ortodox, pe lângă faptul că plănuiau ridicarea unei mici capele (deși nu s-a materializat). La Paris, Stravinski era atras, împreună cu alți exilați ruși, de Catedrala ortodoxă rusă Saint-Alexandre-Nevski din place de l'Étoile, în inima Parisului. Își amintește cu drag că „în Parisul anului 1920, această biserică, împreună cu restaurantele și cafenelele din apropiere, era punctul central al vieții rusești, deopotrivă pentru credincioși și necredincioși”<sup>32</sup>.

Picasso se însurase cu rusoaica lui aici, iar Stravinski adora acest „aici”. Își amintea „cum aduna ramuri de mesteacăn dintr-o pădure de lângă Paris pentru a ajuta la împodobirea bisericii pentru sărbătoarea Sfintei Treimi” și își amintea, de asemenea, că în zilele de sărbătoare, „cartierul arăta ca un târg oriental”<sup>33</sup>. Lumea putea părea nebună, dar aici un sentiment de tradiție puternic înrădăcinată prelua, spre liniștea tuturor.



Liniștea și stabilitatea păreau notabil absente în mai multe existențe anul acela, în special în viața lui Hadley și Ernest Hemingway. Căsătoria lor se destrăma. Hadley a acceptat-o pe Pauline Pfeiffer în cabana lor de schi de la Shrubs, privind-o ca pe o însoțitoare inocentă, pentru că, în cele din urmă, Pauline era prietena ei. Dar nu a fost chiar atât de inocentă – sau cel puțin a devenit repede mai puțin inocentă. Dintr-odată, Hadley se uita de afară înăuntru și nu înțelegea ce s-a întâmplat. Ce se întâmplase era că îl pierduse pe Ernest în brațele lui Pauline, care era determinată să devină soție, nu amantă.

Chiar în timpul eșuării căsniciei sale, Ernest își revizua romanul pe care acum îl numise *Fiesta* și lucra pentru a scăpa de contractul cu Boni & Liveright ca să poată semna cu editorul lui Scott Fitzgerald, Max Perkins, de la Scribner. Metoda lui de detașare era o satiră devastatoare la adresa lui Sherwood Anderson, numită *The Torrents of Spring* („Puhoaiete primăverii”), pe care spera că Liveright va refuza să o publice, în felul ăsta putând fi liber să se mute în altă parte. Hadley și Dos Passos nu au fost de acord cu ce făcea, cu atât mai mult cu cât Anderson îi fusese lui Hemingway un mentor la început de carieră și unul dintre cei care au făcut posibil contractul cu Boni & Liveright (conducând la publicarea romanului *In Our Time*)<sup>34</sup>.

Dar Pauline și Fitzgerald (care de multe ori vorbeau despre Anderson la trecut<sup>35</sup>) îl instigau în continuare pe Hemingway. În orice caz, Hemingway se săturase să fie etichetat la nesfârșit drept protejatul lui Anderson și era și mai sătul de succesul înregistrat de acesta.

Șiretlicul pus la cale de Hemingway a mers. Horace Liveright a respins *Puhoaietele primăverii*, numind cartea „aspră” și „aproape violentă”<sup>36</sup>. Acest lucru i-a permis lui Hemingway (care s-a urcat pe vaporul spre New York în februarie) să-și anuleze contractul cu Boni & Liveright și să semneze cu Scribner. La Shrums, terminase de revizuit *Fiesta* și trimisese cartea la New York. După o recenzie importantă scrisă de Fitzgerald, în care recomanda scoaterea în totalitate a capitolului de început al cărții<sup>37</sup> (sfat pe care Hemingway, inspirat, l-a urmat), Scribner a publicat romanul în octombrie, având recenzii bune. În anii ce vor urma, mulți îl vor numi cel mai bun roman al său.

Dar a fost un preț. Jimmie Charters și-a amintit furia celor pe care Hemingway și-a bazat personajele: „Odată”, Jimmie (sau mai de grabă autorul memoriilor lui, Morrill Cody) și-a amintit, aprobând în fața lui Pirandello, „întregul Montparnasse vorbea despre «șase personaje în căutarea unui autor – cu un pistol»”.<sup>38</sup>

Janet Flanner a descris situația mai puțin dramatic: „Apariția romanului cu cheie\* al lui Ernest Hemingway, *Fiesta*, a agitat întregul Montparnasse, unde se presupune că toate cele patru personaje principale sunt de prin partea locului și ușor de

\* Un roman care înfățișează, destul de explicit, personaje reale; „cheia” este de obicei o personalitate publică: un om politic etc. (n. trad.).

identificat”<sup>39</sup>. În rubrica de bârfe din *Paris Herald* scria că „mai mulți cunoscuți de la carrefour Vavin sunt târați fără milă în paginile cărții. O lectură nu prea plăcută... dar Hemingway s-a remarcat... prin faptul că nu respectă sentimentele prietenilor”<sup>40</sup>. Dacă această carte a atras sau nu o furie ucigașă rămâne neclar, dar frecvențele descrieri crude rămân un subiect fierbinte pentru bârfe, ceea ce nu a lăsat persoanele, de altfel ușor de identificat, cu sentimente prea bune pentru autor. Potrivit lui Hemingway, în ziua următoare publicării romanului, a primit vestea că Harold Loeb, personajul Robert Cohn, era gata să îl omoare de cum îl vedea<sup>41</sup>.

Dar cea care a suferit cel mai mult a fost Hadley. În aprilie realizase ce se întâmpla și și-a înfruntat soțul, care făcea să pară că totul abia avusese loc și că în vreun fel era vina lui Hadley că a menționat situația. De atunci înainte lucrurile s-au deteriorat văzând cu ochii, ajutate de o vreme mizerabilă și de un copil bolnav. În sejururile lor pe Riviera și la Pamplona din aceea vară („acea vară îngrozitoare”, potrivit lui Hadley<sup>42</sup>) au invitat-o și pe Pauline și deja în august Hadley era disperată. La întoarcerea lor la Paris, a răspuns la cererea de divorț a lui Ernest cerând separarea, cu mențiunea ca Ernest și Pauline să nu se vadă timp de o sută de zile, pentru a lămurii situația. Dacă după această perioadă de timp Ernest tot ar fi cerut divorțul, i l-ar fi acodat.

Chiar înainte ca perioada de așteptare să se fi terminat, Hadley se hotărâse. Separarea se dovedise mai folositoare decât anticipaseră ea sau cei doi amănți, dându-i un sentiment de independență, pe care îl savura. Acum știa că voia divorțul. Mai mult de atât, își dorea ca Ernest să facă demersurile legale pentru a-l obține. „Întreaga problemă vă aparține”, îi scria la sfârșit de noiembrie. „Nu sunt responsabilă pentru viitoarea voastră bunăstare.”<sup>43</sup>

În decembrie, Ernest a demarat procedurile de divorț, cu Hadley ca parte lezată. El era acuzat de părăsire a domiciliului conjugal. A plătit onorariile avocaților și costurile procesului.

Ernest i-a oferit de asemenea lui Hadley și drepturile de autor pentru noua sa carte, *Fiesta*. Nefiind dispusă să exagereze cu mulțumirile, i-a spus lui Ernest că darul drepturilor de autor „este acceptabil și că nu văd vreun motiv pe moment pentru care ar trebui să le refuz”<sup>44</sup>.



Mai târziu în anul acela, Sherwood Anderson a făcut a doua călătorie la Paris. Prima vizită a fost un succes, fiind fermecat de Orașul luminilor. A doua vizită a fost mult mai puțin plăcută. Îngrijorat din cauza banilor și abia recuperat dintr-o perioadă de depresie, a contractat o răceală care s-a transformat în gripă și a petrecut zece zile în pat. Restul celor două luni la Paris au inclus alternări ale episoadelor de depresie, boală, iritare, cu blocajul scriitorului, perioadă în care el și soția lui au reușit să se calce pe nervi foarte tare. Nimic nu a mers bine. O cină cu James Joyce a inclus scoici, deși Anderson le-a găsit respingătoare, dar a fost prea jenat să mărturisască. O întâlnire cu Hemingway a mers și mai prost. Hemingway l-a jignit fără motiv pe Anderson, iar *Puhoaiete primăverii* au durut. Chiar înainte de apariție, Hemingway îi scrisese, practic spunându-i lui Anderson că este un mare scriitor, dar că atunci când un mare scriitor scrie ceva „putred” (referindu-se la cel mai nou bestseller al lui Anderson, *Răs amar*), atunci era de datoria unui coleg scriitor să îi spună<sup>45</sup>.

Asta bineînțeles că nu l-a liniștit pe Anderson, care a descris scrisoarea ca fiind „atât de crudă, arogantă, superioară, că era amuzantă”<sup>46</sup>.

Spre finalul vizitei lui la Paris, s-a întâlnit cu Hemingway, având câteva discuții insignifiante la o bere – ocazii pe care Hemingway le-a descris editorului lui, Max Perkins, ca pe „două după-amiezi plăcute petrecute împreună”. Hemingway i-a spus lui Perkins că Anderson „nu era deloc supărat din cauza cărții *Puhoaiete primăverii*” – o concluzie atât de departe de adevăr încât fie Anderson trebuie să-și fi ascuns sentimentele remarcabil de bine, fie Hemingway era remarcabil de obtuz<sup>47</sup>.

Anderson își amintește: „Hemingway a apărut dintr-odată în ușa hotelului.

— Ce zici de un pahar? a întrebat, iar Anderson l-a urmat într-un bar micuț.

— Ce bei?

— Bere. Tu?

— Bere.

— Ei bine, noroc.

— Noroc.

Apoi Hemingway s-a întors și a plecat repede. Era suma lucrurilor întâmplătoare între noi... a ceea ce eu consideram o veche prietenie”<sup>48</sup>. În încercarea de a da o nuanță mai pozitivă întâlnirii și de a o transforma în „două după-amiezi plăcute petrecute

împreună”, Hemingway poate că doar a încercat să-l reasigure pe Perkins (care în cele din urmă publicase *Puhoaiete primăverii*) că relația lui cu Anderson nu urma să reprezinte o problemă. Dar Anderson a concluzionat că, în ciuda marelui talent al lui Hemingway ca scriitor, „sunt oameni care pot spune că este incapabil de prietenie”<sup>49</sup>.

Gertrude Stein este o altă persoană cu care Hemingway s-a certat în anul acela și felul în care Hemingway l-a tratat pe Anderson a avut mult de-a face cu acest lucru. Anderson s-a înțeles bine cu Stein la prima vizită la Paris, iar după asta au corespondat regulat. Secretul succesului lui Anderson cu Stein a fost admirația lui pentru scrisul ei: „Sherwood Anderson a venit”, scria ea în *Autobiografia lui Alice B. Toklas*, „și destul de simplu și direct... i-a spus ce gândește despre munca ei (a lui Stein) și ce însemna pentru el în dezvoltarea lui. I-a spus-o ei atunci și, ce a fost și mai rar, i-a spus-o tipărit imediat după”<sup>50</sup>.

În introducerea la colecția ei de piese scurte *Geography and Plays* („Geografie și jocuri”), a scris că o găsește pe Stein „o femeie de o vigoare izbitoare, o minte subtilă și puternică, cu o abilitate de a face distincții în artă așa cum nu am mai găsit la nici un alt american, femeie sau bărbat, și genială în arta conversației”. Cât despre scrisul ei, a spus: „Pentru mine opera lui Gertrude Stein constă într-o reconstrucție, o întreagă redistribuire a vieții, în orașul cuvintelor”<sup>51</sup>. Mai târziu, Anderson a recunoscut, se pare, în fața unei cunoștințe că de fapt nu a înțeles prea mult din ce a scris ea recent, deși îi aprecia profund eforturile de a revitaliza limba<sup>52</sup>.

Hemingway a fost bunul prieten al lui Stein și supporterul ei loial pe parcursul primilor lui ani la Paris, când l-a convins pe Ford Madox Ford să publice *The Making of Americans* în *the transatlantic review* a lui Ford. „Gertrude Stein și cu mine suntem ca frații”, îi scria, glumind, lui Sherwood Anderson curând după sosirea lui la Paris<sup>53</sup>, și din punctul de vedere al lui Stein, tânărul Hemingway învățase multe din contactul apropiat cu manuscrisele ei, „admirând tot ce a învățat”<sup>54</sup>. Potrivit ei, acesta a învățat chiar și despre lupta cu tauri de la ea și Alice în urma lungilor șederi în Spania (și Picasso și-a arogat acest merit). Dar după *Puhoaiete primăverii* s-a aliat cu Anderson și, în timpul călătoriei la Paris a lui Anderson în 1926–1927, și-au petrecut mult timp vorbind despre Hemingway, deloc flatant.

În cele din urmă, Hemingway a satirizat-o pe Stein aproape la fel de mult ca pe Anderson în *Puhoaiete primăverii*, iar Stein a resimțit intens insulta. Mai târziu,

Hemingway a transmis mai multe versiuni ale despărțirii lor, una prostească și cealaltă, așa cum a fost povestită în *Sărbătoarea continuă*, mult mai puțin amuzantă, unde susținea că a auzit o conversație neliniștitoare între Gertrude și Alice, conversație care a întărit reputația lui Alice de manipuloare și despotică<sup>55</sup>. În plus, se pare că disprețuia lenea fundamentală a lui Stein – „o scriitoare foarte mare care s-a oprit din scris pentru că era prea leneșă să scrie pentru alți oameni fiindcă a scrie pentru alți oameni este foarte greu”<sup>56</sup>. Niciodată nu a făcut această evaluare publică, dar în 1934 a umplut introducerea la autobiografia lui Jimmie Charters cu comentarii acide despre o anumită femeie care organiza întâlniri între scriitori, în special cei care își scriau memoriile, și folosea aceste ocazii pentru a-i denigra pe cei care căzuseră în afara sferei acestor întâlniri. („Cea mai bună cale de a obține o mențiune completă este ca femeia să te placă și apoi să-și revină”). „Cu siguranță” remarca el, „Jimmie servea băuturi mai multe și mai bune decât a făcut-o orice femeie legendară la întâlnirile ei (și) desigur Jimmie dădea sfaturi mai puține și mai bune.”<sup>57</sup>

Bineînțeles, în 1934 venise vremea unei mici răzbunări. Gertrude Stein amuzase recent un public destul de mare făcându-l praf pe Hemingway în *Autobiografia lui Alice B. Toklas*, memoriile ei slab deghizate în care povestește în extenso discuțiile ei cu Sherwood Anderson despre tristele eșecuri ca scriitor ale lui Hemingway.



Pe măsură ce anul 1926 își urma cursul, Ernest și Hadley Hemingway nu erau singurii locuitori ai cartierului care clarificau o varietate de probleme personale și profesionale. James Joyce continua să scrie *Work in Progress* (viitoarea lucrare *Finnegans Wake*), dar nu întâmpina aceeași adulație pentru această nouă carte pe care o resimțise la *Ulise*. Majoritatea prietenilor o găseau derutantă, iar câțiva erau iritați sau chiar ironici. Ezra Pound era foarte sincer: „Mă voi uita încă odată peste ea”, îi scria lui Joyce, dar „oricum, până în prezent nu înțeleg nimic”. Și a adăugat: „Nimic din ce înțeleg eu până acum, nimic în afară de o viziune divină sau un nou leac pentru gonoree nu merită o construcție așa de alambicată”<sup>58</sup>.

Totuși, Joyce avea admiratorii lui loiali. Când un editor american a tipărit o versiune piratată a lui *Ulise*, Sylvia Beach a strâns 167 de scriitori renumiți și alte persoane distinse din jurul lumii pentru a semna un protest internațional pe care Beach

l-a telegrafiat sutelor de ziare din Occident de ziua lui Joyce (2 februarie 1927)<sup>59</sup>. Cât despre *Work in Progress*, scriitorul și criticul francezo-american Eugene Jolas și soția lui, Maria, au decis să-l publice în foileton în noua lor revistă, *transition*\*. Jolas a hotărât să provoace o revoluție a cuvântului, după cum anunța în manifestul lui („Scriitorul exprimă. El nu comunică”)<sup>60</sup> și lucrarea scrisă de Joyce era un mijloc ideal pentru revoluția lui.

Schimbarea sau cel puțin tranziția era în aer. În timp ce James Joyce gravita către un nou grup de prieteni care să-i ofere mai mult sprijin (mai mult către Eugene și Maria Jolas), fotografa Berenice Abbott era pe cale de a părăsi postul de asistentă a lui Man Ray și de a-și face un studio al ei. Când Abbott a venit prima dată la Man Ray la Paris în 1923 căuta disperată un loc de muncă. O jurnalistă aspirantă și sculptoriță pe care Man Ray o cunoștea din Greenwich Village, nu se descurcase prea bine la Paris. Man Ray a fost de acord să o angajeze și, pentru 15 franci pe zi, a învățat să facă de toate, de la dezvoltat și imprimat până la montaj. Curând a început să facă propriile fotografii și s-a dovedit că are cu adevărat talent. Deloc surprinzător, o anumită stare de tensiune s-a instalat între cei doi pe măsură ce Abbott se maturiza ca fotograf și devenea din ce în ce mai căutată de același grup de oameni care îl idolatrizau pe Man Ray. Talentul ei era de necontestat, dar în plus, lua mai puțini bani decât Man Ray – un măr al discordiei între cei doi. Învățase de la el, dar era timpul să plece – cu atât mai mult cu cât cheltuielile pentru studio și materiale o costau mai mult decât o plătea el. Părăsind Montparnasse la fel ca Man Ray, Abbott și-a deschis un studio pe rue du Bac, în al șaptelea arondisment al Parisului. În iunie 1926, a avut prima expoziție solo și a primit recenzii excelente.

În același timp, mica rochie neagră a lui Coco Chanel ocupa primele pagini ale publicațiilor (*Vogue* o numea „forma viitorului”)<sup>61</sup>. Mai târziu, Chanel observa că succesul ei nu era un accident: „Am spus că negrul are totul. Albul de asemenea... Îmbracă femeii în alb sau negru la un bal: sunt singurele pe care le vezi”. Da, era de acord, ea era revoluționară („Mi-am folosit talentul ca pe un explozibil”) și totuși mai era și altceva: „Moda”, observa ea, „ar trebui să exprime locul, momentul”<sup>62</sup>. Chanel a exprimat locul și momentul la un nivel extraordinar la mijlocul anilor 1920 la Paris și dincolo de el, pentru că viziunea ei despre modă începea să înconjoare globul.

\* Revistă literară experimentală fondată în 1927 la Paris (n. red.)

Alții s-au gândit la înconjurarea globului în termeni mai practici. Acesta a fost anul în care patru automobile Renault au plecat din Beirut pentru a ajunge în India, trecând prin Persia. Mai târziu, vehiculele Renault au trecut Anzii către Chile. Ca să nu fie depășit, Citroën (care deja trimisese mașini prin junglele din America de Sud) a făcut prima călătorie prin Alaska și a deschis prima fabrică străină în Anglia.

Între timp, Edouard și André Michelin, al căror succes considerabil în industria cauciucurilor s-a bazat pe înmulțirea deplasărilor cu mașina, au început să ceară bani pe ghidurile lor Michelin – după ce au observat că broșurile lor gratuite nu au atras același tip de atenție ca acelea care costau ceva. Piața americană de cauciucuri se dovedea destul de greu de pătruns, dar în Franța frații au continuat să construiască afacerea făcând călătoria cu mașina mai sigură și mai ușoară. Asta a inclus eforturi pentru a avea semne mai bune de circulație, mai ales în intersecții, unde în mod normal domnea anarhia, și pentru a avea ghiduri regionale, care indicau cu linii albe și negre ce rute să urmezi. În același timp, frații – care au făcut avere cu pneul detașabil – au introdus pneul cu presiune scăzută sau pneul balon și au făcut publicitate intensă pentru folosirea lui. Și-au continuat de asemenea prezența mediatizată pe larg în industria avioanelor, organizând curse aeriene așa cum făcuseră înainte de război.

Dar abia la mijlocul deceniului frații Michelin au introdus ceea ce avea să devină cea mai de succes lovitură a lor în domeniul relațiilor publice: sistemul de stele Michelin pentru restaurante. „Pentru un anumit număr de orașe importante în care turistul se poate opri pentru o masă”, afirma ghidul, „am indicat restaurante care ne-au atras atenția prin mâncarea bună.” Le-au clasificat în cinci categorii, de la „simplu, dar bine condus” (o stea) la „restaurante de cea mai înaltă clasă” (cinci stele)<sup>63</sup>. De la început, Michelin nu și-a explicat alegerile și niciodată nu și-a nominalizat recenzorii. În plus, pentru a asigura imparțialitatea, nu a acceptat niciodată publicitate plătită de la hoteluri sau restaurante în vreun ghid.

André Michelin, fratele care se ocupa de publicitate și prin urmare de această încercare în special, locuia la Paris (fabrica era la Clermont-Ferrand). Fiind un om bogat, cu o abilitate firească de a gusta și judeca mâncarea și vinul de calitate, în mod normal l-ar fi interesat lista restaurantelor din Paris, pe care, încă de la început, a inclus încă existentul La Tour d'Argent, un restaurant mare, care deține trei stele din trei posibile începând cu 1933<sup>64</sup> (sistemul evoluase până atunci într-o clasificare

de trei stele mai degrabă decât cinci). Însă atunci, ca și acum, recenzorii Michelin au rămas anonimi, și dacă interesul gastronomic al lui André s-a extins sau nu la renumita *canard au sang* de la Tour d' Argent a rămas un secret bine păstrat.



În februarie, opera lui Colette și Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, cu episoade de balet a căror coregrafie a fost făcută de Balanchine, a fost auzită la Paris. Cu un an înainte avusese loc premiera încununată de succes la Monte Carlo, dar Parisul era o treabă diferită. Cum s-a întâmplat mult prea des în cariera lui, Ravel s-a întâlnit încă odată cu partizanii tradiției, care au fost împotriva a ceea ce un critic a numit „o operă de un farmec incomparabil”. Deși opera se juca cu casa închisă, „partizanii muzicii tradiționale nu l-au iertat pe Ravel”, îi scria Colette fiicei sale, „din cauza îndrăzelilor lui vocale și instrumentale”. În special duetul pisicilor\* a provocat „un vacarm îngrozitor”<sup>65</sup>.

Mai multe reprezentații au urmat în Copenhaga și alte orașe mari din Europa, dar *L'Enfant et les sortilèges* a fost interpretată rar după asta și va marca ultima aventură a lui Ravel în lumea operei.

Ravel și Colette erau încă în culmea carierelor lor, dar Claude Monet deja ajunsese la finalul carierei. La vârsta de 86 de ani își terminase de mult marea lui operă, tablourile cu nuferi promise națiunii franceze, pe care totuși nu voia să le dea. Întotdeauna luptându-se să-și perfecționeze capodopera, i-a scris lui Clemenceau în septembrie că își „pregătea paleta și pensulele pentru a termina munca”. Dar frecvențele lui recăderi l-au făcut să adauge: „Dacă nu îmi recapăt puterea să fac ce vreau la tablourile mele, am decis să le ofer așa cum sunt”<sup>66</sup>.

În ciuda problemelor de sănătate, Clemenceau a continuat să-și încurajeze bunul prieten. Numindu-l pe Monet „ariciul lui bătrân abominabil” și „bietul bătrân crustaceu”, Clemenceau l-a îndemnat să „stea drept, să țină capul sus și să-și arunce papucul înspre stele”<sup>67</sup>.

Totuși nicio încurajare nu putea schimba faptul că viața lui Monet se apropia de sfârșit. Deja sănătatea lui era foarte șubredă și, în pofida popularității și a renumelui, longevitatea sa l-a purtat într-o eră cu mult diferită de cea în care și-a creat stilul și reputația. Se uita cu dezaprobare la direcția în care o lua arta: vedea reproduceri

\* Duet umoristic scris pentru două soprane (n. trad.).

ale cubismului în reviste și asta îl enerva. „Nu vreau să le văd”, le spunea prietenilor; „m-ar face furios.” Recunoștea însă că nu înțelegea tabloul modern și că își putea aminti destul de bine „pe cei care nu-mi înțelegeau tablourile și care spuneau: «Este rău»”<sup>68</sup>.

Era acum dispus să ofere informații detaliate prietenilor apropiați despre tehnica lui, „respingerea negrului, ocrului și a tonurilor de pământ și importanța pe care o dădea desenului și compoziției”<sup>69</sup>.

Și a spus unui admirator că „singurul merit pe care-l am este că am pictat direct din natură, cu scopul de a transmite impresia mea în fața celor mai efemere efecte”<sup>70</sup>. Amintindu-și zilele de început ale impresionismului, a adăugat că încă îl supără faptul că „era responsabil pentru numele dat unui grup din care marea majoritate nu avea nimic impresionist”<sup>71</sup>.

Întotdeauna muncind să-și perfecționeze arta și iubita lui grădină, Monet se re-întorcea de fiecare dată la rolul pe care Clemenceau l-a jucat în viața lui: „De câteva ori am vrut să rup (nuferii) totul și să renunț definitiv (și) Clemenceau a fost cel care m-a oprit”. Pe patul de moarte singurul vizitator care a avut voie să îl vadă a fost Clemenceau, care vorbea cu el despre flori și despre grădina lui. Și la înmormântarea lui Monet, Clemenceau a fost cel care a scos steagul negru pus peste sicriu și l-a înlocuit cu un material cu motive florale, exclamând, „Fără negru pentru Monet!”<sup>72</sup>.

Monet a murit pe 5 decembrie 1926, atunci când anul se apropia de sfârșit. A lăsat instrucțiuni să nu se țină discursuri sau o ceremonie religioasă și să nu fie nici măcar flori, pentru că „ar fi un sacrilegiu să pângărească florile grădinii mele pentru o asemenea ocazie”<sup>73</sup>. Numai câtorva membri ai familiei și câtorva prieteni apropiați li s-a permis să vină la înmormântare, deși o mulțime de privitori s-au strâns pe marginea drumului.

La sfârșitul lunii s-au făcut aranjamente pentru a se transporta panelurile cu nuferii lui Monet la Paris și, în primăvara anului 1927, au fost instalate în Orangerie. Aceste tablouri au fost moștenirea lăsată de el – alături de câteva cuvinte pe care le-a spus unui grup mic de prieteni care l-au vizitat spre sfârșitul vieții în iubita lui casă din Giverny: „Întoarceți-vă curând. Pentru voi, întotdeauna voi fi aici”<sup>74</sup>.



## *O doamnă sofisticată* (1927)

**B**ineînțeles că prietenii lui Josephine Baker erau îngrijorați pentru că îl numise pe noul ei amant, Pepito, managerul ei. Pepito trăsesese lozul câștigător cu Josephine, punând mâna pe toate veniturile ei. Dar foarte repede a devenit destul de clar că Pepito era un ajutor, mai degrabă decât un obstacol, conducând interesele financiare ale lui Josephine mult mai înțelept decât ar fi putut ea. S-a dedicat, de asemenea, să facă o lady din ea – angajând oamenii potriviți pentru a o învăța maniere, cultură și o franceză corectă.

Josephine a priceput destul de clar importanța educației pe care Pepito și-o dorea pentru ea. Înțelegând că nu o va defini centura de banane, a început munca grea de a se transforma într-o femeie elegantă și sofisticată – un merit atât al lui Pepito, care o îndruma, cât și al propriului simț înăscut al dramei și stilului. A slăbit, se antrena (în pofida declarațiilor că nu făcea așa ceva), se îmbrăca fabulos, își scotea la plimbare faimosul animal de companie, leopardul cu zgarda de diamante, pe avenue Champs-Élysées – o apariție amețitoare în deja strălucitorul Oraș al luminilor.

Era tot mai fermecătoare și a fost de-acord să joace în 1927 într-un film mut numit *La Sirène des Tropiques* („Sirena de la Tropice”), în care a apărut alături de Pierre Batcheff, unul dintre actorii importanți de la începuturile cinematografului francez. Pe drumul de întoarcere dintr-o insulă tropicală spre o destinație oarecare din Europa, în căutarea uni tânăr de care se îndrăgostise, personajul ei cade într-o ladă cu cărbuni, devenind neagră, apoi în făină, devenind albă, înainte să facă o baie



(într-o scenă nud bine calculată) pentru a-și recăpăta culoarea pielii. Bineînțeles că odată ajunsă pe uscat are un succes răsunător, învățându-i pe europeni un dans nou (charlestonul). Și apoi, aflând că bărbatul de care era îndrăgostită cu adevărat este logodit cu altcineva, îl trimite înapoi în brațele femeii care îl iubește.

Dansul, previzibil, a fost fabulos, chiar dacă jocul ei actoricesc (sau exagerarea jocului actoricesc) nu a fost la fel. Cele mai dure critici, care veneau din interiorul echipei, i-au fost aduse, însă, de purtarea ei pe platoul de filmare. Ea și Pepito s-au transformat într-o adevărată pacoste, impunând constant noi scenarii și întrerupând producția. Și izbucnirile ei de divă „l-au oripilat și dezgustat” atât de mult pe tânărul regizor secund al filmului, Luis Buñuel, încât a demisionat. Buñuel, venit recent la Paris din Spania, și-a început importanta carieră cinematografică lucrând atât pentru Jean Epstein, cât și pentru Mario Nalpas, regizorul filmului *Sirena*. „Așteptată să fie gata și să apară pe platou la nouă dimineața”, își amintea el despre Baker mai târziu, „ajungea la cinci după-amiază, intra ca o furtună în cabina ei, trântea ușa și începea să spargă de perete sticlute cu farduri.”<sup>1</sup> Bineînțeles că practic stătea trează toată noaptea, începând cu numărul ei la Folies Bergère și apoi dansul în propriul club de la miezul nopții până în zorii zilei. Dar mult mai important în ceea ce o privea era că regizorii își impuseseră în fața ei propriul set de reguli și „îi neglijaseră... natura”<sup>2</sup>

„Trăia după mofturi”, își amintea o cunoștință. „Ea putea să fie geloasă, tandră, pasională. Îl zgâria (pe Pepito), îl mușca, și îl implora să o ierte în genunchi.” Dar Pepito se pare că avea felul lui de a o trata. „Obişnuia să o bată foarte rău”, conform prietenei ei, Bessie Allison. „Voia să facă doar ce o mulțumea”, își amintea Maurice Sauvage, colaboratorul ei la prima autobiografie, „dar Pepito o închidea în cameră până când învăța un cântec sau orice ar fi vrut el să învețe.”<sup>3</sup>

Totuși, în pofida metodelor lui Pepito de a o disciplina pe Josephine și oricât de mulți amanți a avut în timp ce locuia cu el, cei doi, dintr-odată, au fost de acord să se căsătorească. Ocazia a fost aniversarea de 21 de ani a lui Josephine, pe 3 iunie 1927. A anunțat că au fost căsătoriți de ambasadorul american la consulatul american și că au plănuț să-și petreacă luna de miere în Italia. Socrii ei erau încântați de vești, a adăugat ea. La fel de încântată a fost și lumea în general, pe măsură ce vestea s-a aflat dincolo de Atlantic până în Harlem, unde i s-a dat titlul de „contesă” (Pepito pretindea că este conte).

Apoi reporterii au descoperit că nu exista nicio dovadă a căsătoriei lor. Poliția se interesa de taxele cuplului și lucrurile au devenit mult mai complicate decât anticipase Josephine. A fost numai o glumă, a explicat ea, dar afro-americanii erau supărați din cauza veștilor, la fel ca și reporterii care crezuseră poveștile lui Josephine până atunci – inclusiv povestea ei că ajunsese la Paris dintr-o întâmplare, fiind îmbarcată pe un vapor în Argentina, și că abia când s-a trezit a aflat că era în drum spre Franța.

Totul a fost fermecător de amuzant, dar odată cu faima a devenit din ce în ce mai dificil să depășești miturile, deși Josephine a făcut tot ce a putut. Bineînțeles că nu era singura care fabrica mituri. Unul dintre primii ei iubiți de la Paris, Georges Simenon – un scriitor tânăr ce își va câștiga faima cu aventurile inspectorului Maigret – a pretins că s-a culcat cu 10 000 de femei, Josephine fiind printre ele. Simenon ajunsese recent la Paris din Belgia, unde se ocupa de cartierele rău famate din Liège ca jurnalist. Atras de Josephine și de noul ei club de noapte din pestrițul cartier Pigalle, curând a început să o ajute la conducerea clubului – activitate neplătită, deși relațiile cu Josephine se poate să fi reprezentat o compensație suficientă. După ce a „cântat” posteriorul ei, pe care l-a descris ca fiind „cel mai frumos fund din lume” și de asemenea „un fund care râde”, a descris-o pe însăși Josephine ca „fiind o explozie de râs, de la comicul ei păr dat cu fixativ până la picioarele ei nervoase, ale căror forme nu le puteam vedea pentru că niciodată nu stăteau pe loc”<sup>4</sup>. Simenon se poate prea bine să fi avut o aventură cu Baker, așa cum a pretins mai târziu, dar conducerea clubului îi răpea mult timp de la slujba lui plătită și mai era de luat în considerare și soția lui. În curând avea să lase totul în urmă. Totuși, o numea pe Josephine una dintre cele mai mari iubiri și, după ce s-a terminat, el și Josephine au rămas prieteni.

Și Ernest Hemingway a pretins că a avut o legătură cu Josephine, deși această legătură era mult mai dubioasă. Hemingway susținea că ar fi dansat cu Josephine într-o noapte memorabilă, când aceasta nu purta nimic pe sub haina de blană<sup>5</sup>. Vestimentația pare caracteristică lui Josephine, dar nu există vreo dovadă că Hemingway – un povestitor înnăscut – ar fi avut o asemenea întâlnire. Până la urmă, printre alte povești, Hemingway a pretins că a avut o aventură cu Mata Hari, care fusese executată la Paris cu mult înainte ca el măcar să fi ajuns în Europa. Totuși, un comentariu al lui despre Baker pare aproape corect: Josephine Baker, i-a spus jurnalistului A.E Hotchner, era „cea mai senzațională femeie pe care cineva a văzut-o. Sau o va vedea”<sup>6</sup>.



„Vorbele dure rămân numai vorbe”, concluziona biograful lui Hemingway, Michael Reynolds, „un produs al versiunii imaginare a lui însuși, bărbatul care voia să fie.”<sup>7</sup> Reynolds, care a inclus o intrare de index pentru „Scorneli”, în ultimul lui volum despre Hemingway, spunea că acesta „s-a dus la multe războaie, dar niciodată nu a fost soldat; a văzut multe lupte cu tauri, dar nu a omorât nici măcar unul”<sup>8</sup>. Și niciodată nu a avut o aventură cu Mata Hari și nici nu a dansat cu Josephine Baker, goală sub haina de blană.

Viața era suficient de complicată și așa pentru Hemingway, în primăvara lui 1927, fără alte înflorituri. Scăpase de o nevastă și era pe cale să își achiziționeze alta, una mult mai sofisticată decât prima soție. Pauline Pfeiffer, o sprinteră jună a anilor 1920, lucra pentru *Vogue* și arăta ca atare. Dar era și o catolică devotată – cel puțin suficient de devotată pentru a insista asupra unei căsătorii după o aventură – și cei doi s-au căsătorit în mai, după ce Hemingway s-a convertit la religia noii soții. Nu toți prietenii lui au fost de acord: Ada MacLeish a spus mai târziu ca a fost „complet dezgustată de eforturile lui Ernest de a convinge Biserica Catolică că a fost botezat de un preot care mergea printre paturile răniților într-un spital italian – deci Ernest era catolic, Hadley nu fusese vreodată nevasta lui și Bumby era un bastard. Să vedem farsa asta oficializată de Biserica Catolică era prea mult de înghițit.”<sup>9</sup>

Așadar Ada și Archibald MacLeish nu au venit la nuntă, deși nu s-au certat cu Hemingway și de fapt au oferit prânzul pentru petrecerea de nuntă. Curând după, înșurăței au plecat în luna de miere într-un sat de pescari micuț în delta Ronului. Acolo au fost jigniți de titlurile zilei, care includeau zborul miraculos al unui singur pilot, Charles Lindbergh, de la New York la aerodromul Le Bourget din Paris. Deși Ernest și Pauline nu au observat realizarea lui Lindbergh cu avionul lui, *Spirit of St. Louis*\*, restul lumii civilizate a fost captivată.



33 de ore și 30 de minute, atât i-a luat lui Lindbergh să piloteze un avion monomotor de la New York la Paris în acel zbor istoric, iar impactul reușitei lui era

---

\* Avion cu un singur motor condus doar de Charles Lindbergh în 1927, în primul zbor solitar transatlantic. Lindbergh a câștigat 25 000 de dolari ca premiu (n. trad.).

cel al „unei realizări epocale”, așa cum a numit-o Departamentul de Stat american, de obicei rezervat și „cea mai îndrăzneată realizare a secolului”, potrivit Camerei Deputaților din Franța<sup>10</sup>. Alții au murit, de exemplu căpitanul Charles Nungesser și pilotul lui, François Coli, care au încercat să parcurgă drumul invers – de la Paris la New York – cu mai puțin de două săptămâni înainte de zborul lui Lindbergh și au dispărut undeva în Atlantic. Mulți au vrut să copieze sau să întrecă *Spirit of St. Louis*, dar Lindbergh – „Lucky Lindy”\*, așa cum i se spunea acum – o făcuse primul. În pofida pericolelor considerabile pe care un zbor transatlantic încă le prezenta, cele două continente erau dintr-odată atât de aproape, dând tuturor – de la călători la strategii militari – de gândit.

Dar mai întâi a avut loc celebrarea. La Paris, o mulțime imensă îl aclama pe Lucky Lindy pe când cobora din avionul lui în întunericul serii de 21 mai și, într-o formă sau alta, felicitările au continuat zile întregi. Americanii din Paris practic se scăldau în popularitatea lui Lindbergh, cu stelele și dungile steagului american zburând prin Orașul luminilor și cuvinte ca *le boy* și *le handshake* au apărut dintr-odată în vocabularul scris și vorbit. Prietenii francezi au copleșit-o pe Sylvia Beach cu felicitări – în cele din urmă, Lindbergh era colegul american, nu-i așa? – în timp ce președintele Franței l-a făcut pe băiatul timid din Minnesota membru al Legiunii de onoare.

Potrivit poveștii care a circulat și pe care André Citroën s-a grăbit să o promoveze, Lindbergh a văzut reclama imensă de la Citroën pe Turnul Eiffel pe când se apropia de Paris și a folosit-o ca pe un semnal luminos pentru a-l ghida prin întuneric. Așadar Citroën, un om care niciodată nu pierdea ocazia de a-și face publicitate, l-a invitat pe aviator, însoțit de un bun prieten al acestuia, ambasadorul american în Franța, la marea recepție de la sediul central Citroën de pe quai de Javel. Aproape 10 000 de angajați se uitau fericiți la șeful lor, urându-i bun venit lui Lindbergh în numele tuturor inginerilor și al muncitorilor auto din Franța, care (spunea el) îi aplaudau pe colegii lor americani pentru construirea „motorului minunat care a făcut acest zbor epic posibil”<sup>11</sup>. Apoi a reușit să treacă, fără pauză, la automobile, laudând Detroitul și subliniind că aproape fiecare muncitor american avea acum o mașină. Publicitatea pentru acest mare eveniment a fost chiar mai bună decât fusese pentru vizita la fabrica Citroën a prințului de Wales cu o lună înainte.

\* Norocosul Lindy (n. trad.).

Era dificil să găsești o ocazie de promovare pe care Citroën s-o fi scăpat. De exemplu, când i-a dăruit lui Josephine Baker un B14 cabriolet sport, ea a răspuns schimbând cuvintele de la *J'ai deux amours* pentru a introduce „Citroën” între ele. Era unul dintre cei mulți iubiți? Probabil că nu. Mult mai probabil, ea a oferit o mulțumire extravagantă în termenii unui câștig de publicitate. Lucru foarte apreciat de el. În cele din urmă, Citroën – deși un jucător campion și iubitor al vieții de noapte – nu era un afemeiat.



Josephine Baker se transforma într-o doamnă sofisticată, dar Coco Chanel era deja una – și fusese timp de mulți ani. Lăsându-și în spate modestele rădăcini și devenind tovarășa – și posibil viitoarea soție – a unui sofisticat aristocrat de pe planetă, nu era mulțumită cu perspectiva ca vreunul dintre cei doi frați ai ei să apară dintr-odată, reamintind lumii de unde venea. Amândoi trăiau departe de Paris, dar nimeni nu știa ce informație neplăcută putea apărea și cu siguranță nu voia să se știe că un frate vindea țigări, ziare și bilete de loterie într-o mică tutungerie, pe când celălalt vindea pantofi în piața din Clermont-Ferrand (patria cauciucurilor Michelin). A fost nevoie de ceva convingere, sub forma unor cadouri generoase și bani, pentru a face să tacă aceste rude incomode, dar într-un final s-a descurcat.

Chanel a continuat, de asemenea, să facă acte ostentative de binefacere la Paris, să subscrie la producțiile lui Diaghilev, să asigure în mod strălucit divertisment și să plătească pentru vizitele frecvente la dezintoxicare ale lui Jean Cocteau. Deja Cocteau trăia împreună cu iubitul lui în reședința luxoasă a lui Chanel de pe rue du Faubourg Saint-Honoré. Jean Desbordes – amantul lui Cocteau – era plătit în parte pentru abilitatea de a anima cu simțul umorului și istețime petrecerile lui Chanel. Dar în spatele găzduirii lui Cocteau erau eforturile lui Chanel de a-i impune niște limite pentru a renunța la droguri – un efort fără prea mult succes, s-a dovedit, căci Cocteau petrecea foarte mult timp cu Desbordes fumând opiu.

Pe când Chanel își cheltuia banii în mod convenabil pentru ea, imperiul îmbrăcăminte de lux și al parfumului pe care îl fondase a continuat să prospere. În 1927, a deschis un *boutique* în districtul Mayfair din Londra și a adăugat încă două clădiri sediului central din rue Cambon, la Paris. Generozitatea ei îi câștiga capital social, era un lucru bine-cunoscut, deși era discretă. Discreția, de fapt, era esențială, având

în vedere că se ocupa de *couture* și că, pentru unii (precum contele de Beaumont), nu însemna ceva mai mult decât o croitoreasă pricepută. Discreția ei făcea filantropia mai ușor de înghițit și îi dădea tipul de eleganță apreciat printre cei a căror opinie conta. Eleganța fusese o trăsătură definitorie a lui Coco Chanel, dar generozitatea ei cunoștea limite. Spre deosebire de André Citroën, care era profund interesat de bunăstarea muncitorilor lui și recent devenise primul patron din Franța care dăduse angajaților un salariu în plus de Crăciun, Chanel era arogantă și ignora subiectul. Își plătea modelele cu un salariu de mizerie și era indignată când i se cerea o mărire: „Să le măresc salariile, ai înnebunit?”, întreba ea, adăugând: „Sunt fete superbe, de ce nu-și găsesc amanți? Ar trebui să nu întâmpine vreun obstacol în a-și găsi bărbați bogați să le întrețină”<sup>12</sup>.

În ciuda salariului foarte mic, Chanel nu avea dificultăți în a-și găsi femei capabile, doritoare să lucreze pentru ea. Ea personal crea și ajusta prototipurile concepute pe manechine vii, dar delega sarcina de a face propriu-zis hainele unor angajați talentați, care supravegheau câteodată și 3 000 de lucrătoare. Asta îi permitea lui Coco Chanel să meargă la pescuit de somon în Scoția și să navigheze pe Marea Mediterană în timp ce își conducea imperiul și să pună la punct, în mod surprinzător, două colecții importante pe an. Nu numai că era genul de viață pe care îl agreea, dar avea și beneficii comerciale. Era destul de cunoscut printre clienții ei faptul că Chanel călătorea în cele mai exclusiviste cercuri, un fapt care oferea veșmintelor ei un prestigiu în plus.

Dar cum putea un mariaj să se potrivească cu stilul ei de viață? Existau dovezi că Chanel voia să se căsătorească cu Bendor și că își dorea cu ardoare (și consulta doctori pe această temă) un copil – copilul lui Bendor. Ducele divorțase în 1925 de cea de-a doua soție și era liber să se căsătorească. Dar deși Bendor o adora pe Coco, ceea ce își dorea era un moștenitor de parte bărbătească. Putea Coco, la vârsta de 44 de ani, să ducă la bun sfârșit o sarcină? Și oare era ea genul de femeie cu care un bărbat, în special un duce, s-ar fi căsătorit?

Pe când aceste întrebări preocupau bârfitorii și probabil că îndemneau la un anumit răgaz de gândire din partea personajelor principale, la sfârșitul anului 1927 Chanel a pus ochii pe La Pausa, o proprietate de 23 000 de metri pătrați pe Riviera franceză cu vedere la Marea Mediterană. Casa pe care a construit-o era una „dintre

cele mai încântătoare vile care apăruseră vreodată pe malurile Mediteranei”, scria cu entuziasm *Vogue*, când casa a fost terminată. Era foarte scumpă, cu o mulțime de apartamente private și băi, cu materiale decorative făcute de mână. Banii nu erau o problemă și, deși opinia majorității era că ducele a cumpărat pământul și a finanțat construcția, Chanel a cumpărat pământul pe numele ei și deja era suficient de bogată pentru a susține întregul proiect. Era vila ei și dacă Bendor a contribuit la realizarea acesteia, a făcut-o în mod clar din culise.



Teatrul a continuat să joace un rol important în viața lui Chanel. Cu un an înainte, crease costumele pentru *Orphée* („Orfeu”), filmul lui Cocteau, îmbrăcându-i pe Orfeu și Euridice ca și cum s-ar fi dus la o plimbare la țară și (după instrucțiunile lui Cocteau) înveșmântând Moartea, interpretată de o tânără frumoasă, într-o rochie de seară roz aprins. Toate casele de modă, în special colecția casei Chanel, au stabilit noi tendințe în sezonul următor.

Cu *Orfeu*, Cocteau nu a stabilit chiar noi tendințe, dar cu siguranță a prezentat o nouă abordare a legendei lui Orfeu<sup>13</sup>. Spre deosebire de tragica poveste de dragoste din mitologia greacă, Cocteau a ales să-și înceapă povestea după ce Orfeu a salvat-o pe Euridice de la moarte. Dar în locul unui scenariu fericit, le oferă celor doi iubiți o viață mai puțin fericită. Euridice, în versiunea lui Cocteau, este o casnică modernă, insipidă, de care Orfeu este plictisit și enervat. O pierde din nou, de data asta din cauza unei certe stupide, iar Moartea apare – îmbrăcată elegant (à la Chanel) într-o rochie de seară sub un halat de chirurg cu mănuși de cauciuc. Elemente suprarrealiste intervin, inclusiv mesaje paranormale primite de Orfeu de la un cal (probabil o trimitere ironică la preocuparea suprar realiștilor pentru scrierea automată), care cumva atrag un grup de femei furioase care îlucid pe Orfeu. De asemenea se arată un înger sub forma unui geamgiu, ceea ce-i permite personajului să apară ca aureolat de geamul pe care îl duce.

*Orfeu* nu i-a adus lui Cocteau complimente printre critici: era prea mult circ pentru a se potrivi cu tragedia și abordarea irelevantă a minunilor a creat ceva crispări în rândul catolicilor care îl apărau. De asemenea, probabil spre satisfacția lui, i-a făcut pe suprar realiști să îl disprețuiască și mai mult. Dar i-a întărit reputația lui Cocteau de prinț printre tinerii homosexuali, care îi apreciau inteligența și formau în jurul lui un

cerc în continuă creștere. „Ce grup ciudat, discipolii noștri!”, îi scria lui Max Jacob în această perioadă, adăugând: „Varietatea sinuciderilor, sau «Dă-mi înapoi fotografiile!», sau «Renunț la literatură». Știi genul.”<sup>14</sup>

De fapt, deja în 1927, Cocteau îl vedea mai puțin pe Jacques și mult mai mult pe Jean Desbordes, pe care l-a întâlnit în ziua de Crăciun în 1926. Desbordes, un tânăr de 20 de ani, care-și făcea serviciul militar în Ministerul Marinei, era unul dintre acei mulți tineri care îi scriau și îi cereau ajutor lui Cocteau. Purta ceea ce Cocteau descria ca fiind „una dintre cele mai fermecătoare uniforme din lume”, iar Cocteau era în extaz. „Un miracol s-a întâmplat în ceruri”, îi scria unui prieten; „Raymond s-a întors sub o altă înfățișare.” Dar exista o parte întunecată a acestui miracol. „Niciodată nu voi uita cât de inconfortabil m-a făcut să mă simt privirea acestui băiat inocent, când îi dădeam primul meu sfat”, își amintea Cocteau<sup>15</sup>. Curând, fumau opiu și locuiau împreună. Desbordes a devenit repede dependent.

Cumva, în ciuda dependenței de opiu, Cocteau și-a menținut productivitatea de-a dreptul prodigioasă, care a inclus în aceea primăvară contribuția lui la *Oedipus Rex* a lui Stravinski, prezentat ca fiind cadoul surpriză pentru Diaghilev cu ocazia aniversării celei de-a 20-a stagiuni la Paris (omîtând 1918, când Ballets ruses nu a dansat la Paris). Punctele de atracție ale stagiunii 1927 au fost Ballets russes în premieră cu *Le Mercure* (muzică scrisă de Satie, coregrafie de Massine, decoruri și costume semnate Picasso), pe care Diaghilev le-a gândit ca un omagiu adus lui, și *La Chatte* (coregrafia realizată de Balanchine, cu decorurile și costumele create de sculptorul constructivist Naum Gabo). *Le Mercure* a fost un eșec și a fost retras în stagiunea următoare, dar *La Chatte*, cu coregrafia inovatoare și cu formele plastice avangardiste, a fost un succes și a continuat să existe în repertoriul trupei Ballets russes.

S-a speculat că Stravinski era agitat din cauza naturii următoarei sale opere, de vreme ce *Oedipus Rex* nu era un balet sau un spectacol vizual de genul celor apreciate de Diaghilev, ci mai degrabă un oratoriu static pe un text latin. Foarte posibil este ca Stravinski să fi tras de timp cât s-a putut înainte de a-i prezenta lui Diaghilev acest cadou auster, ceea ce însemna că Stravinski a trebuit să se autofinanțeze. Misia Sert, preocupată de destrămarea mariajului ei, a indicat-o pe Chanel ca posibilă sursă, dar și-a prefătat comunicarea cu Chanel cu o replică otrăvită: „te așteaptă, draga mea, tu reprezinți saci de bani”<sup>16</sup>. Deloc surprinzător, Chanel a evitat cu abilitate o promisiune, plecând în Spania și lăsând toată responsabilitatea financiară pe umerii



prințesei de Polignac, care nu dorea să dea o sumă mare de bani pentru o producție teatrală. Diaghilev era pe deplin conștient de ceea ce era aproape imposibil de ascuns, mai ales când Misia și Cocteau se ocupau de presupusa surpriză. Cocteau colabora cu Stravinski pentru operă ca scriitor și dorința lui nestăpânită de a bârbi, împreună cu la fel de nestăpânita dorință a Misiei de a provoca necazuri creau un dezastru. Ajuns în acest moment, Stravinski a apelat la Diaghilev să-și facă magia și să salveze producția.

Diaghilev nu era înnebunit după cadoul lui Stravinski, numindu-l „un cadou foarte macabru”<sup>17</sup>. Dar a pus la cale un concert, iar opera a avut premiera pe 30 mai, după o avanpremieră ținută în salonul prințesei de Polignac. L-a scos pe Cocteau din locul principal de orator, pe care acesta îl râvnea. Diaghilev nu îl plăcuse niciodată pe Cocteau și cu acest „dar” dificil a găsit o ocazie convenabilă să-l mai tempereze<sup>18</sup>.

Prezentat ca a doua jumătate a unui afiș dublu, după *L'Oiseau de feu* („Pasărea de foc”), *Oedipus Rex* al lui Stravinski nu a obținut rezultatul scontat. Stravinski însuși a dirijat, nu prea inspirat, după cum s-a dovedit, iar mai târziu și-a amintit că „austerul concert vocal după un balet colorat «romantic», *Pasărea de foc*, a fost un eșec mai mare decât anticipasem. Publicul a fost mai mult decât politicos, iar (criticii) mai puțin decât atât”<sup>19</sup>. Un critic scria: „Acesta este... un oratoriu sedativ, cu oameni care cântă în latină, îmbrăcați în rochii de seară. Patronii festivităților dansante nu au fost amuzați”<sup>20</sup>.

Puțini la premiera din Paris au văzut în *Oedipus Rex* o lucrare revoluționară, renunțând (în cuvintele unui critic) „la ceea ce este cunoscut ca inspirație, fantezie, spontaneitate artistică... pentru a rezolva... probleme legate strict de formă”<sup>21</sup>. Reprezentațiile au fost rare în următoarele două decenii. Dar Otto Klemperer a dirijat o reprezentație la Berlin – eveniment care, își amintea Stravinski, l-a făcut să „se crispeze”, chiar dacă Klemperer și-a pregătit bine cântăreții<sup>22</sup>.

Între timp, Serghei Prokofiev devenise un nume important, iar *Le Pas d'acier* („Pasul de oțel”) – o celebrare a industrializării sovietice având reprezentația doar la o săptămână după *Oedipus Rex* al lui Stravinski – a fost un mare succes. Diaghilev spunea acum presei că Prokofiev „stătea lângă Stravinski în prima linie a muzicii contemporane rusești”<sup>23</sup> – o judecată pe care Stravinski ținea să o contrazică, deși susținea că el și Prokofiev „erau buni amici”. Problema, după Stravinski, era

că „deciziile muzicale ale lui Prokofiev erau de obicei banale și deseori greșite”<sup>24</sup>. Cu toate acestea, Diaghilev gândea diferit și continua să-l valideze pe Prokofiev – nu numai pentru *Pasul de oțel*, dar în special pentru faimosul balet din 1929 al lui Prokofiev, *Le Fils prodigue* („Fiul risipitor”).



În anul acela s-a deschis în Montparnasse La Coupole și a cunoscut repede un succes zdrobitor. Acest nou restaurant-cafenea era imens – mult mai mare decât La Rotonde sau Le Dôme – și atrăgea pe toată lumea. Cu restaurant la primul etaj, ring de dans dedesubt și un alt restaurant deschis pe acoperiș, putea primi multe grupuri fără ca vreunul să se simtă incomod sau să fie întrerupt. Artiști locali, inclusiv elevii lui Léger și Kisling, au decorat stâlpii și pereții restaurantului și un bar american (care servea cocktailuri), la care se putea ajunge din salonul principal; spațiul larg era capitonat cu pricepere, dându-i acestuia un aer confortabil.

De la început, La Coupole a însemnat distracție – felul de distracție în care Montparnasse se specializase. În legendara noapte a deschiderii, în decembrie 1927, mulțimi de oameni au consumat 1 000 de torturi, 3 000 de ouă fierte și 150 de sticle de șampanie – și acesta era doar începutul unui lung maraton festiv. Plasat lângă rivalii lui, Dôme, Rotonde și Sélect, Coupole (acum considerat reper) a continuat să servească mai mult de 1 000 de clienți pe zi în timpul Marii Crize.

Nu toate restaurantele din vecinătate puteau supraviețui unei asemenea competiții și cam în această perioadă faimosul Jockey Club și-a închis porțile după patru ani de succes. Kiki rămânea *Reine de Montparnasse*, dar nu își atrăgea admiratorii la Jockey Club.

Kiki nu ducea lipsă de activități. Începuse să picteze, în principal peisaje și scene din copilăria ei și, în 1927, Galeria Au Sacre du printemps a găzduit o expoziție cu lucrările sale care au atras mulțimi de oameni și s-au vândut bine. În plus, Man Ray a luat-o în prima călătorie în America pe care o făcuse de când ajunsese la Paris. Ocazia a fost ecranizarea new-yorkeză a filmului său *Emak Bakia*, care nu a mers atât de bine precum la Paris, Londra și Bruxelles. Totuși, i-a oferit ocazia de a-și vizita familia în Brooklyn și de a o prezenta pe Kiki, care i-a fermecat – mai ales pe tatăl lui când i-a stat în poală pentru o fotografie. Un moment tipic pentru Kiki a urmat când familia a continuat cu cina, iar cumnata lui Man Ray a spus să aducă un polonic.

Kiki a luat polonicul, l-a ținut ca pe un baston și i-a condus pe DeKalb Avenue, cântând *Marseilleza* din toți bojocii și sărind pe un hidrant de pe drum. Ei – și probabil majoritatea celor din Brooklyn – au iubit-o. În pofida lipsei de interes pentru *Emak Bakia*, tablourile lui Man Ray și rayografiile lui (un tip de tablou fotografic făcut fără aparat de fotografiat, prin aranjarea obiectelor pe hârtie sensibilă la lumină, care apoi este expusă și dezvoltată) au primit o apreciere pozitivă în expoziția Société Anonyme de la Muzeul Brooklyn. Reușise la Paris și acum opera lui venea acasă.



În același an, Man Ray l-a fotografiat pe André Derain în mașina lui de curse albastru deschis, care după spusele pictorului era „mai frumoasă decât orice operă de artă”<sup>25</sup>. Alt artist, Francis Picabia, care de-a lungul vieții a deținut peste 100 de automobile de viteză, era cu siguranță de acord cu această afirmație. Frumusețea lor strălucitoare era o atracție; viteza lor era altă atracție (în 1927 recordul vitezei era puțin sub 300 de kilometri pe oră). Odată cu viteza venea și pericolul, care pentru unii însemna adrenalină. Și odată cu pericolul venea moartea. În timpul unei tentative de stabilirea a unui nou record de viteză, un șofer a murit, decapitat de lanțul de la transmisia defectă a mașinii<sup>26</sup>. A fost un an cu multe accidente auto. Cel mai spectaculos a fost cel al Isadorei Duncan. Viața ei se schimbase dramatic de la tragica moarte a copiilor ei în 1913 și, zece ani mai târziu, îi spunea unui prieten că încă se gândește constant la ei: „Știi că îi văd în fiecare noapte? Din cauza asta mi-e frică de noapte”<sup>27</sup>.

În primii ani a suferit abuzuri din partea soțului, urmate de vestea îngrozitoare a sinuciderii lui. I-a spus fiicei sale adoptive Irma că „a plâns și a suspinat atâtea ore pentru el încât se pare că a epuizat orice capacitate umană de a suferi”<sup>28</sup>. Cu puțin înainte de propria moarte, a fost auzită spunând că „au mai rămas două lucruri, un pahar de băutură și un băiat”<sup>29</sup>.

La începutul lui 1927, Isadora se mutase din nou la Paris, de data asta pe rue Delambre numărul 9, în Montparnasse – nu departe de primele camere ale lui Man Ray și Chagall de la Hôtel des Écoles și vizavi de barul Dingo. Încearca, într-un fel haotic, să-și scrie memoriile – până la urmă avea nevoie de bani. Dar și-a făcut timp să se alăture, pe 21 mai, mulțimii care îl aclama pe Charles Lindbergh pe aerodromul Le Bourget. Când a aterizat, „a fost dintr-odată copleșită de patriotism” și și-a aruncat

pălăria în aer (conform lui William L. Shirer, care la momentul acela era corespondent străin pentru *Chicago Tribune*)<sup>30</sup>. Criza bruscă de patriotism a Isadorei a fost doar temporară. Ani întregi a găsit multe lucruri neplăcute la țara ei natală, iar acest sentiment s-a acutizat pe parcursul primăverii și verii când a apărut cauza lui Sacco și Vanzetti, anarhiștii italieni condamnați pentru crimă în timpul unui jaf armat la o fabrică de pantofi de lângă Boston. Condamnarea lor a dat naștere unor ample proteste, bazate pe proba nevinovăției lor și, pe măsură ce se respingea apel după apel, un nou proces, o furie comună împânzea tot globul. Data execuției lor se apropia, iar Isadora devenise o apărătoare pasionată a celor doi bărbați: „Cazul Sacco-Vanzetti reprezintă o pată pe obrazul justiției americane”, îi spunea ea unui judecător american venit în vizită, adăugând că „va atrage un blestem veșnic asupra Statelor Unite ale Americii, blestem meritat de ipocrizia americană”<sup>31</sup>. Execuția lor, la 23 august 1927, a declanșat proteste la Paris – unde, conform lui Luis Buñuel, „orașul era în haos”<sup>32</sup> – și peste tot în lume.

Buna prietenă a Isadorei, Mary Desti Sturges, venise la Paris și împreună cele două petreceau costisitor încontinuu. Deja finanțele Isadorei erau epuizate; statutul financiar a lui Mary nu era unul mult mai bun – deși indulgentul ei fost soț, Solomon Sturges, continua să o salveze, așa cum făcuse de-a lungul coloratei ei cariere. Totuși, chiar și Mary era îngrijorată de atitudinea Isadorei: „Nu încearcă să economisească”, îi scria Mary fiului ei, Preston, care, fiind crescut în cercurile sociale flamboaiante ale mamei lui, va deveni în timp un faimos scenarist și regizor de comedii screwball\* la Hollywood. Isadora „refuză să mănânce altundeva în afară de cele mai bune restaurante și vrea să bea cele mai scumpe vinuri”, continua Mary. „Simte că lumea îi datorează asta – ei bine, cred că are dreptate.”<sup>33</sup> Dar prietena Isadorei era înnebunită că nu găsește o cale de a „opri o pură distrugere”<sup>34</sup>. Isadora a decis să se întoarcă cu Mary la Nisa, declarând: „refuz absolut să fiu săracă. Aș muri mai întâi. Urăsc sărăcia inferioară și ponosită”<sup>35</sup>.

S-a împăcat pe neașteptate cu Paris Singer, tatăl celui de-al doilea copil al ei. Singer îndurase infidelitățile Isadorei și nepăsarea acesteia timp de ani întregi înainte de a se despărți de ea. Acum era mai în vârstă și, dacă nu neapărat mai înțelept, cu siguranță mai puțin bogat decât fusese în timpul relației lor, încasând o lovitură

\* Tip de comedie care se distinge prin umor și dialoguri vii, cu o intrigă bazată pe moravuri, abordând teme ca divorțul sau a doua căsătorie (n. trad.).

financiară de proporții cu terenurile imobiliare din Florida. Totuși, era dispus să o finanțeze pe Isadora încă odată.

Atunci a fost momentul în care Isadora a pus ochii pe un tânăr atrăgător, cu o mașină rapidă, și a aranjat să meargă la o plimbare cu el. Singer a apărut și, văzându-l pe tânăr, a înțeles pe deplin situația și a plecat. Era aceeași veche poveste și, chiar dacă Singer promisese că se întoarce cu un cec, Isadora nu a fost convinsă că o va face. S-a dus la cină în seara aceea înfășurată într-un șal roșu de mătase lung de doi metri pe care i-l adusese Mary și fără de care Isadora refuza să meargă undeva. În pofida premonițiilor vagi ale lui Mary cu privire la un dezastru, Isadora s-a dus la o altă plimbare cu mașina împreună cu acel tânăr, aruncându-și șalul în jurul gâtului și strigând: „*Adieu, mes amis. Je vais à la gloire!*” („Adio, prietenii mei. Merg spre glorie”)<sup>36</sup>.

Povestea a fost spusă și re-spusă – cum Mary a strigat: „Isadora, șalul tău! Trage-ți șalul!”. Dar franjurile de 45 de centimetri s-au prins în spițele roții din spate și, înainte ca Isadora să le poată recupera, mașina a accelerat brusc, rupându-i gâtul. Putea cineva să-și facă o ieșire din scenă mai dramatică? Mulți au crezut cu siguranță că Isadora și-a înscenat sinuciderea. Conform lui Cocteau, „Sfârșitul Isadorei este *perfect* – genul de groază care lasă în urma ei calamitate”<sup>37</sup>. Dar puțini dintre cei care au cunoscut-o erau calmi – inclusiv Paris Singer, care era prea devastat să acompanieze rămășițele pământești ale Isadorei la Paris. Acolo, cei mai dragi prieteni i-au oferit o înmormântare imensă cu munți de flori, pe care le adora. Mii de oameni îi așteptau corpul în Père-Lachaise, unde s-au îngământădit câți au putut să încapă în capela crematoriului. După slujbă, cenușa a fost așezată în columbar, unde încă stă sub cenușa mult iubitorilor ei copii.

Janet Flanner a omagiat-o astfel: „A inspirat oameni care nu au mai fost inspirați în viața lor... Nu degeaba i se adresau numai cu prenumele, precum reginelor”<sup>38</sup>.



Accidentul Isadorei nu a fost singurul accident de automobil din acel an, deși, cu siguranță, a fost cel mai spectaculos. În primăvara respectivă, Jean Renoir, alt pasionat de mașini de viteză, a supraviețuit unui accident de mașină care i-a omorât prietenul, Pierre Champagne. Pierre abia își cumpăraseră un Bugatti Brescia și l-a luat pe Jean la o plimbare. Mergea cu viteză maximă pe un deal în pădurea Fontainebleau când mașina a derapat pe o pată de ulei. Pierre a murit pe loc, dar Jean – găsit inconștient între rămășițele mașinii și dus la spital – din fericire a supraviețuit.

El și Pierre lucrau la un nou film, *Marquittia*. După dezastrul financiar cu *Nana*, urmat de eșecul cu *Charleston Parade*, Jean Renoir a jurat să nu mai facă un alt film – în afară de puțin probabila situație în care cineva i-ar fi oferit un film comercial. Dar această puțin probabilă situație s-a întâmplat, în urma mariajului fratelui său mai mare, Pierre Renoir, cu Marie-Louise Iribé, nepoata scenografului și designerului Paul Iribé. Marie, care cunoștea mulți oameni, își deschisese un studio de producție cinematografică și dorea să joace într-un film la care se gândea. Deja antamasese un distribuitor și câteva cinematografe, dar avea nevoie de un regizor. Răspunsul evident era noul ei cumnat, dar Jean a ezitat. Avea nevoie disperată de bani, dar nu voia să facă un film fără Catherine. Mai târziu, a capitulat și insignifiantul film *Marquittia* a fost rezultatul – filmat pe parcursul iernii lui 1926 și prezentat prima dată în cinematografe în luna septembrie, unde a făcut o impresie bună.

După ce a regizat *Marquittia*, Jean a acceptat să joace în *La P'tite Lili*, cu Catherine Hessling în rol principal și cu Alberto Cavalcanti regizor. Catherine în anul acela mai jucase în trei filme regizate de Cavalcanti, dar *La P'tite Lili* a atras cea mai multă atenție când a rulat în cinematograful avangardist de pe malul stâng, Studio des Ursulines (Darius Milhaud va face coloana sonoră pentru film în 1930).

Renoir a făcut echipă cu Jean Tedesco pentru a produce și regiza o versiune a *Fetei cu chibrituri* a lui Hans Christian Andersen. A fost pentru prima oară când a folosit filmul pancromatic, care (spre încântarea lui) oferea o varietate de umbre de gri mai degrabă decât tonuri tari de negru și alb – permițând prezența unor serii întregi de culori, dacă nu culorilor însele. Dar filmul pancromatic cerea o lumină mai elaborată pentru cadrele de interior, determinându-l pe Renoir și pe prietenii lui să-și construiască propriul studio pentru genul acesta de film. Au făcut toată treaba ei înșiși, de la a tăia reflectoare din tablă până la a folosi reostate alimentate de un generator atașat de un motor de automobil, pe care l-au răcit atașându-l la un robinet de apă. Au dezvoltat, de asemenea, ei înșiși filmul (în bucătărie), folosind butoaie de lemn și atârând draperii negre la ferestre. „În toată viața mea”, le spunea mai târziu Renoir lui François Truffaut și Jacques Rivette, „aceea a fost singura mea încercare de adevărată măiestrie și eram un grup de tehnicieni care credeam că situația era amuzantă... A fost minunat, și interesant, a fost și mai interesant din moment ce rezultatele s-au dovedit foarte frumoase.”<sup>39</sup>

Urma să fie ultimul film făcut cu Catherine.



„Un *couturier* din Paris a spus odată că libertatea femeii moderne în rochie este datorată în mare parte Isadorei”, observa Janet Flanner. La ce *couturier* se gândea Flanner nu știm, dar de la început Isadora îl favoriza pe Paul Poiret și el în schimb îi făcea mici complimente, numind una dintre primele lui schițe după ea. Isadora, spunea Flanner, putea „să fi sosit tresăltând ca o Minervă glorioasă în ceața unui deceniu încorsetat și precaut”<sup>40</sup>, dar Poiret a fost cel care a eliberat de fapt femeile de corsete și pernițe și de busturile mult prea proiectate în afară.

Însă pe când Poiret se autointitula regele modei, la sfârșitul anului 1926, regatul lui se diminua, din păcate, iar finanțele lui erau dezorganizate. Acum, prietena lui de o viață, Colette, l-a invitat să joace rolul principal în adaptarea romanului ei *La Vagabonde* pentru teatru. Întotdeauna gata pentru noi experiențe artistice, Poiret s-a alăturat distribuției și trupa a jucat la Paris la începutul anului 1927, când deja avuseseră spectacole pe Riviera. Din păcate, reprezentația de la Paris nu a fost memorabilă în vreun fel: „Debutul parizian al lui M. Poiret a dovedit că nu este un actor prost”, admitea Flanner, „la fel ca doamna Colette. Totuși un expert consilier ar putea să sublinieze că Poiret ar putea să aibă un talent mai mare pentru, să zicem croitorie, iar Colette își pierde timpul fiind orice altceva în afară de romancieră.” Într-un comentariu final flatant, Flanner a prezis că *La Vagabonde* „n-ar trebui să dureze mult”<sup>41</sup>. Ceea ce s-a și întâmplat.

În timp ce vila construită de Robert Mallet-Stevens pentru Paul Poiret a rămas neterminată în Mézy-sur-Seine, din cauza fondurilor insuficiente, vila spectaculoasă a lui Le Corbusier pentru Sarah și Michael Stein era terminată la sfârșitul anului 1927 și gata de a fi locuită la începutul lui 1928. A fost un proiect costisitor: Vila Stein-de Mozie a fost cea mai scumpă casă individuală pe care a clădit-o Le Corbusier între 1920 și 1930. Și totuși au fost puține neînțelegeri pe măsură ce lucrările avansau. Le Corbusier îi scria mamei lui că acești trei clienți erau „cei mai buni pe care i-am avut, având un program bine pus la punct, multe cerințe, dar, odată satisfăcute, manifestă și un respect total pentru artist”<sup>42</sup>.

În vara aceea, Le Corbusier și Yvonne și-au petrecut vacanța cu sculptorul Jacques Lipchitz și soția lui, pentru care Le Corbusier construisese recent o combinație între o casă și un studio nu departe de Paris, la Boulogne-sur-Seine<sup>43</sup>. În toamnă,

Charlotte Perriand s-a alăturat deja agitatului atelier al lui Le Corbusier, unde a introdus designul de mobilă din oțel tubular – un concept Bauhaus, dar adus în formă finală de Perriand în tipare noi și simplificate, în special șezlongul. Le Corbusier spera ca scaunele și mesele lui Perriand să le placă soților Stein pentru noua lor vilă, dar ei au preferat să-și păstreze mesele lor renascentiste și fotoliile de secol XVIII.

„Era o eră eroică, a pionieratului”, își amintea mai târziu Perriand, „fără bani și cu foarte puține resurse – toate acele proiecte arhitecturale și planuri urbane care erau atât de minuțios desenate nu au avut succes.”<sup>44</sup> Totuși, era o experiență încântătoare să lucrezi pentru Le Corbusier și, cum spunea ea, „tineri entuziaști de la cele mai bune școli din toată lumea veneau aici nu numai pentru arhitectură, dar pentru Le Corbusier, pentru felul în care reconsidera toate problemele, pentru aura lui.”<sup>45</sup> Deloc intimidată de faptul că era singura femeie din birou, Perriand a rămas zece ani, timp în care proiectele ei au găsit ușor, ușor aprobare.

Era extraordinar să lucrezi cu Le Corbusier, mai ales acum, când fusese invitat să participe la concursul pentru sediul central al Ligii Națiunii din Elveția lui natală – un proiect de vis. Studenții se adunau în atelierul lui, unde contribuiau la conceperea desenelor pentru competiție. Edificiul la care Le Corbusier împreună cu vărul lui se gândeau era menit să întrupeze idealurile înalte ale Ligii, încorporând confort și cea mai recentă acustică și tehnologie într-un design făcut să inspire comuniunea și cooperarea într-o atmosferă senină, nobilă și liniștită. Era o sarcină grea, dar părea că avea șanse de reușită, mai ales că era singura propunere care respecta bugetul. Planul Le Corbusier-Jeanneret a fost alegerea juriului, iar președintele comisiei a recomandat să fie premiat.

Și atunci a început lupta. Mai întâi directorul École des beaux-arts s-a plâns că planul Le Corbusier-Jeanneret nu a fost depus cu cerneala potrivită. După ceva tocmeală, acest lucru le-a retrogradat planul pe lista scurtă a candidaților, listă de pe care urma să se facă alegerea finală. Apoi s-a auzit zvonul că era nevoie de mai mulți bani pentru proiect decât se discutasese inițial. Asta a însemnat că mai multe proiecte s-au calificat, iar concurența a devenit acerbă. „Suntem de fapt singurii moderniști”, îi scria mamei sale Le Corbusier, „ceilalți fiind cunoscuții academicieni. Așa că totul este mai clar ca niciodată: moderniști sau academicieni?”<sup>46</sup>

Detractorii au continuat să se înmulțească și în decembrie 1927 juriul a declarat câștigător un alt proiect pentru sediul central al Ligii Națiunilor – unul depus



de patru academicieni (doi francezi, un italian și un ungar). Totuși Le Corbusier nu avea de gând să renunțe și, la începutul noului an, deja proiecta un al doilea set de planuri – de data aceasta sub tiparul corect.



În martie, pe când ținea cursuri despre urbanism, Le Corbusier s-a întâlnit cu Jacques Arthuys, militant naționalist și, împreună cu Georges Valois, unul dintre fondatorii partidului fascist francez, Le Faisceau. Le Corbusier (îndemnat de un prieten, Pierre Winter) a inaugurat sediul central al partidului Le Faisceau cu o prelegere în 1925, care i-a făcut pe fondatorii partidului să se gândească la arhitect ca la unul de-al lor. Georges Valois scria în 1927: „Am spus atunci (în 1925) că marile lui concepții exprimau cel mai adânc gând fascist... Acum, fascismul este tocmai asta, o organizație rațională a întregii vieți naționale... munca lui Le Corbusier exprimă cu genialitate acest lucru”<sup>47</sup>.

Totuși în momentul respectiv Le Corbusier nu agreea nicio politică anume și cu siguranță nicio ideologie, exceptând preceptele purismului care îi absorbeau viața. Așa cum îi scria mamei lui, era „primit (de Arthuys) cu brațele deschise și multă cordialitate... și cu o propunere clară de a mă numi ministru al urbanismului și locuințelor. Pe scurt, poți să pariezi pe viața ta că nu mă voi amesteca în politică”<sup>48</sup>.

Această promisiune însă se va dovedi greu de ținut în următorii ani.

André Breton deja se alăturase Partidului Comunist, atrăgând mulți suprarrealiști de partea lui – deși unii au obiectat la încercarea de a amesteca acțiunile politice și sociale cu provocările lor artistice și literare din lumea burgheză. Mai mult, comuniștii erau suspicioși – „dacă ești marxist, nu ai nevoie să fii suprarrealist”, un membru important al partidului îi spunea lui Breton. A fost o relație dificilă de la început, dar Breton continua curajos să creadă că aceste puncte dificile vor dispărea într-un final.

Între timp, suprarrealismul înflorea, cu membrii lui care produceau cărți, tablouri și publicații, inclusiv o viguroasă apărare pentru Charlie Chaplin, al cărui divorț urât, plus acuzațiile doamnei Chaplin de „cerințe sexuale indecente”, conduseseră la încercări de interzicere a filmelor acestuia în America. Suprarrealiștii s-au implicat nerăbdători în acest scandal, dar când nu produceau broșuri cu privire la încăierare, rățăceau singuri sau în grupuri pe străzile Parisului, căutând semne sau revelații.

Preferau anumite locuri, printre care Pasajul Operei și Turnul Saint-Jacques, de unde credeau că emanau inconștient forțele Parisului.

Manifestul suprarealist al lui Breton din 1927 a apărut mai întâi (chiar înainte de a fi publicat în *La Révolution surréaliste*) în noua revistă *transition*, unde a fost tradus în engleză de către Nancy Cunard. Numai în acel an, *transition* a publicat opere ale lui Gertrude Stein, Max Ernst, André Gide și Man Ray și de asemenea primele pagini din *Work in Progress* a lui James Joyce. Din păcate, contribuția lui Gertrude Stein, „O elucidare”, a fost tipărită într-o versiune ciudată, neutralizând încercarea ei de a-și explica stilul. Deși tipografia putea avea o apărare solidă bazată pe dificultatea manuscrisului, Stein era supărată și a făcut presiuni la adresa revistei să tipărească articolul ca pe un pamflet separat.

Stilul lui Gertrude Stein era descurajat fără îndoială, dar William Carlos Williams a comis un păcat de neiertat remarcând, în sanctitatea salonului lui Gertrude, că „lucrurile pe care copiii le scriu păreau atât de în stilul lui Gertrude Stein în repetițiile lor” și a întrebat dacă ea era „sigură că scrisul reprezintă meseria ei”<sup>49</sup>. Remarcile lui Williams au durut și nu a mai fost invitat. Cu toate acestea, alții continuau să o venereze și să-i fie la picioare și salonul ei continua să fie privit ca o culme a lumii expatriate. Istoricul și sociologul Lloyd Morris nota: „O chemare în casa ei echivala cu o invitație de a te prezenta la Mont Blanc”<sup>50</sup>.

Stein deja făcuse cunoștință cu Virgil Thomson, care era mai puțin înclinat să o venereze pe ea – sau pe oricine altcineva. „Se aștepta să i se ofere libertatea unui bărbat”, comenta ea, „fără a permite cuiva să sacrifice respectul datorat ei ca femeie”<sup>51</sup>.

Cu toate acestea Thomson o admira cu adevărat pe Stein și crease o partitură muzicală pentru o parte din cartea *Tender Buttons*. Își va începe curând munca la partitura pentru *Four Saints in Three Acts* („Patru sfinți în trei acte”).



De acum, Chagall descoperise Coasta de Azur și crea tablourile lui populare cu flori, dar și guașe cu tema cercului și picturi în ulei, în vreme ce Picasso s-a îndepărtat de neoclasicism și a devenit mai apropiat de câțiva pictori suprarealiști, în special Paul Klee și Joan Miró – deși, conform biografiei lui John Richardson, niciodată nu a îmbrățișat suprarealismul<sup>52</sup>. Picasso îi spunea mai târziu lui Daniel-Henry Kahnweiler: „suprarealiștii niciodată nu au înțeles ce intenționam... ceva mai real

decât realitatea”. Unui alt prieten, Picasso i-a spus: „Asemănarea este ceea ce caut, o asemănare mai adâncă și mai reală decât realul, asta constituie suprarealismul”<sup>53</sup>.

Era timpul unei continue descoperiri pentru artistul acum în vârstă de 45 de ani, care la începutul anului 1927 a descoperit-o de asemenea pe minunata Marie-Thérèse Walter, care i-a devenit amantă și muză în următorii nouă ani.

Descoperire, dar și pierdere: în mai, Juan Gris a murit la vârsta de 40 de ani, după o lungă boală. Acest bărbat relativ tânăr, care i-a fost ucenic lui Picasso înainte de a-și trasa propriul drum, îi fusese prieten (cu întreruperi) de pe vremurile de la Bateau-Lavoir\*. În pofida atacurilor verbale ale lui Gertrude Stein după înmormântare, Picasso a jeliit amarnic pierderea lui Gris. „Nu ai niciun drept să jelești”, s-a pronunțat Stein, la care Picasso a replicat: „Nu ai niciun drept să-mi spui asta”. Dar Stein nu se potolea ușor: „Niciodată nu i-ai realizat sensul pentru că nu îl știi”. Picasso a răspuns calm: „Știi foarte bine că am realizat”<sup>54</sup>.



Un episod și mai dramatic s-a întâmplat în mai, când poliția a asediat birourile ziarului *Action française*, al mișcării cu același nume, unde se baricadase Léon Daudet. Daudet fusese condamnat cu doi ani mai înainte pentru acuzații calomnioase împotriva șoferului de taxi în a cărui mașină se împușcase fiul lui, iar acum Daudet risca ani grei de închisoare. Dar a protestat în acest fel spectaculos până când, după trei zile, prefectul poliției (despre care se știa că empatizează cu Daudet și colegii lui) l-a convins să se predea.

Daudet a apărut, înconjurat de garda Camelots du roi, și a fost dus cu limuzina la închisoarea Santé. Acolo a trăit confortabil timp de câteva săptămâni, până când a evadat, cu ajutorul unui coleg care a pretins că este un funcționar al ministerului și al unui credul (sau serviabil) gardian. De acolo, Daudet a plecat în Belgia, evitând Franța până la grațierea lui în 1930, când țara lui natală a fost nevoită să mai aibă de-a face cu el încă o dată.

---

\* Clădire din Montmartre în care își aveau atelierile mai mulți artiști ai vremii, printre care Juan Gris, Constantin Brâncuși, Amedeo Modigliani, Max Jacob, Douanier Rousseau. Casa era compartimentată în camere aflate de o parte și de alta a unui culoar, ca pe un pachebot (de aici numele de „Bateau”). Numele „Lavoir” i-a fost dat de Max Jacob fiindcă respectiva casă dispunea de o singură cișmea (n. red.).

În primăvara anului 1927, Vaticanul a plasat *Action française* în Indexul cărților interzise și a refuzat sacramentele oricărui cititor sau aderent la organizația-mamă. *Action française* s-a cutremurat de la această lovitură, dar nu a dispărut. Mulți suporteri militanți ai mișcării au gravitat către Jeunesses patriotes a lui Pierre Taittinger, a cărui aripă militară era inspirată direct de fascismul lui Mussolini. Curând aveau să reclame 300 000 de membri. În plus, la sfârșitul lui 1927, Maurice Hanot d' Hartoy – cu încurajarea și sprijinul financiar al lui François Coty – au format o altă organizație de extrema dreaptă, aceasta fiind un grup de elită al foștilor combatanți, numită Association des Croix-de-Feu (Asociația Crucilor de Foc). Naționaliști, anticomuniști și autoritariști, membrii Croix-de-Feu se credeau mai mult decât calificați de eroismul lor pe câmpul de luptă pentru a-și apăra țara, în special în domeniul politicii.

În 1927 Georges Clemenceau a publicat în sfârșit *Au Soir de la pensée* („Seara gândurilor mele”), în două volume; în această adevărată istorie universală, condamna atât fascismul lui Mussolini, cât și comunismul sovietic, care, credea el, demonstra „la ce nivel de haos intelectual pot fi aduse țările când sunt conduse de oligarhii populare”<sup>55</sup>.

Totuși nici Mussolini, nici sovieticii nu păreau deranjați de majoritatea francezilor în momentul acela. Chiar și renașterea Germaniei și creșterea Partidului Nazist nu au provocat consternare. Francezii au rămas mulțumiți de sine, atât timp cât Poincaré, cunoscut ca un campion al securității prin forță, conducea guvernul și economia se menținea decentă. În 1927, serviciul militar în Franța a continuat să fie redus de la 18 luni la un an, fapt care a condus la o armată exclusiv defensivă. Forțele armate erau aproape în acord complet cu acest pas, care reprezenta spiritul în care Linia Maginot urma să fie construită; numai că mareșalul Foch se împotriva viguros.

Briand continua să militeze pentru pace, propunând un pact care să scoată în afara legii războiul între părțile semnate. Își va atinge scopul în următorul an, când 14 țări, inclusiv Germania, au semnat Pactul Briand-Kellogg, care „condamna recursul la război pentru reglarea diferendelor internaționale” și renunța la el „ca instrument de politică națională”, în afara cazului în care este legitimă apărare<sup>56</sup>.

Existau motive de îngrijorare în coloniile Franței, unde antiimperialismul începuse să prindă contur, de exemplu Ho Shi Min în Indochina și L'Étoile nord-africaine în Algeria. Dar aceste mișcări erau opresate sistematic, nedeterminând multă neliniște sau gândire. Majoritatea francezilor credeau, sau voiau să creadă, că o nouă eră apărea.

Aceasta era atmosfera în care căpitanul Charles de Gaulle a început să țină prelegeri la L'École supérieure de guerre, școală de elită a Franței. În primăvara anului 1927 se confrunta cu lideri ai unei armate care uitaseră rolul jucat de tancuri sau avioane în 1918 și care refuzau orice inovație – o atitudine înnebunitoare pentru cineva ca de Gaulle, dar probabil nu un răspuns ieșit din comun pentru o națiune care abia câștigase un război. Nepăsător față de rangul și importanța membrilor audienței, de Gaulle a abordat fără ezitări subiectul conducerii militare și le-a spus că „zilele noastre nu sunt foarte favorabile pentru educația liderilor militari, (pentru că)... pe timp de pace mințile formate mecanic triumfă asupra celor care au sentimente și înzestrări excepționale”. Înzestrările lui erau evidente: cita cu dezinvoltură și din memorie dintr-o listă a somităților, din Platon, Tolstoi și Henri Bergson, lăsându-și auditoriul uimit de inteligența lui strălucită, dar și furios pe aroganța lui. În ceea ce-l privește de Gaulle, nu părea să fie conștient de dimensiunile ostilității pe care o cauza. Și îi scria tatălui său: „Cei care sunt de partea mea sunt încântați, zâmbetele neutre și rechinii care înoată în jurul vasului așteptându-mă să cad pentru a putea să mă devoreze s-au mutat la o distanță considerabilă”<sup>57</sup>.

Curând după aceea, Henri Boegner, organizator al Cercle de Fustel de Coulanges, de extrema dreaptă, l-a invitat pe de Gaulle să-și repete prelegerile la Sorbona. Fustel de Coulanges fusese un istoric al Franței antice și medievale, ale cărui scrieri au plăcut monarhiștilor și naționaliștilor de extrema dreaptă care voiau să întoarcă Franța la gloria lui Cezar; într-adevăr, liderii Action française îi dăruiseră lui Fustel un loc special în panteonul lor și, în 1926, au binecuvântat cercul de intelectuali, inclusiv pe Charles Maurras, care îl invitase pe de Gaulle să vorbească. De Gaulle, flatat, a acceptat să vină.

Pétain a continuat să fie un important susținător al tânărului de Gaulle, cu precădere în ceea ce privește restricțiile prelegerii de la École de guerre, dar o ruptură se produsese între ei. Acest lucru a devenit mai evident în aceea toamnă, după promovarea lui de Gaulle la rangul de maior și transferul în Germania pentru a comanda o unitate de elită de infanterie ușoară (al 19-lea batalion Chasseurs à Pied)<sup>58</sup>. Schimbul de scrisori care a urmat relevă o tensiune crescândă despre cartea pe care de Gaulle o scria din umbră pentru Pétain. De Gaulle a aflat că, în timpul absenței sale, Pétain ceruse unui alt ofițer să preia munca scrisului. De Gaulle era furios și cu „respectuoasă

insistență” l-a rugat pe Pétain „să nu mai încredințați altui condei ceea ce eu v-am dat numai dumneavoastră”<sup>59</sup>. A cerut de asemenea ca Pétain să-l recunoască public pe de Gaulle și opera lui în prefață sau cuvânt-înainte. Unul dintre oamenii de încredere ai lui Pétain l-a avertizat pe de Gaulle să-și retragă scrisoarea potențial ofensatoare dacă nu voia să-și pericliteze cariera. Caracteristic, de Gaulle a ignorat avertismentul și a continuat demersul; decât să mai întâlnească alte dificultăți cu subordonatul lui, Pétain a preferat să pună manuscrisul deoparte.

Cariera lui de Gaulle nu a fost întreruptă de acest incident și într-adevăr reputația lui pentru o viitoare măreție creștea, deși era îndeaproape acompaniată de reputația de egoism și aroganță. Când cineva a ridicat din sprâncene la numirea lui în fruntea batalionului al 19-lea, un cunoscut ofițer excentric de infanterie a replicat simplu: „Numesc un viitor general al armatei franceze!”<sup>60</sup>.



## *Cocktailuri, dragă?* (1928)

Cocktailurile! Asta este adevărata descoperire a erei noastre”, își exprima entuziasmul jurnalistul Sisley Huddleston în 1928, pe măsură ce își îndrepta privirea către boema literară și viața socială a Parisului<sup>1</sup>. Francezii preferau să personalizeze numele și băutura, spunându-i „coquetèle”, dar înaintea zorilor, în locurile la modă, nimeni nu era prea exact. Pe parcursul amplei sale cercetări, Huddleston l-a întâlnit pe pictorul Kees van Dongen, care a declarat: „Epoca noastră... este epoca cocktailurilor. Cocktailurile conțin câte puțin din orice. Nu, nu mă refer numai la cocktailurile pe care cineva le bea. Ele sunt simbolice pentru restul”. Van Dongen, odată artist muritor de foame, acum devenit bogat ca portretist, era renumit pentru petrecerile lui nocturne atât de actual avangardiste, unde avea ne-numărate ocazii să observe fauna locală. „Femeia societății moderne”, continua el, „este un cocktail. Este o combinație strălucitoare. Societatea însăși este o societate strălucitoare.”<sup>2</sup>

Femeia societății moderne din 1928 se îmbrăca bine și relaxat în timpul zilei (cu tocuri joase și pălării *cloche*) și extraordinar noaptea, cu rochii cu talia joasă, franjurate deasupra genunchiului, complicat decorate cu mărgelile în modele Art Deco sau meșteșugit întrețesute cu fire metalice aurii. Chanel, Lanvin, Patou, Molyneux și Callot Soeurs erau printre numele la care femeile sofisticate cu posibilități ale anilor 1920 apelau; de la Misia Sert la Marlene Dietrich și ducesa de Kent. În plus, erau acele femei, ca Marie-Laure de Noailles, soția vicontelui Charles de Noailles, care

prefera o parte chiar mai aventuroasă a modei: în 1927, Man Ray a fotografiat-o pe Marie-Laure purtând o creație de piele de rechin argintiu a tânărului designer de interioare Jean-Michel Franck – o fustă lungă, adunată în talie, anticipând creația Dior din 1950 – pe care a purtat-o la un bal futurist. Cei care nu aveau buzunarele destul de adânci să plătească prețurile unui *couturier* se puteau baza pe propria creativitate și simț al stilului pentru a anima hainele cumpărate din magazine. Eve Curie, fiica mai mică a lui Marie Curie, făcea parte din această categorie – o tânără atrăgătoare și energică, pasionată de modă, pasiune care, din păcate, le-a adus pe ea și pe iubita ei mamă în conflict. Pe de o parte, Madame Curie (spre uimirea lui Eve) alegea cele mai simple rochii și cele mai ieftine pălării și le purta până când se rupeau și deveneau niște zdrențe. Pe de altă parte, Eve iubea stilul (spre supărarea mamei sale) și purta veșmintele la modă cu pană. „Of!, biata de tine!”, se plângea Marie. „Ce tocuri îngrozitoare!... Și ce fel de nou stil este ăsta, să ai spatele rochiei decupat? Decolteul în față era oarecum suportabil; dar aceste lungi porțiuni de spate gol!” Marie Curie era dispusă să admită că „dincolo de asta, rochia ta este drăguță”. Dar apoi se contraziceau în ceea ce privește machiajul. Marie nu se machia și nici nu se machiase vreodată; cu toate acestea, Eve era o femeie modernă – ceea ce însemna, după părerea mamei ei, multe „pete de vopsea”, pe care le considera „îngrozitoare”<sup>3</sup>.

Totuși cele două se iubeau și, după ce îi spunea fiicei sale că o prefera când nu era atât de „accessorizată”, Marie o grăbea cu blândețe spre petrecerea din seara ce avea să vină: „Și acum trebuie să fugi, dragă copilă. Noapte bună”<sup>4</sup>.



Claxoanele taxiurilor – mai exact claxoanele taxiurilor din Paris – trebuie să fi făcut o impresie puternică asupra lui George Gershwin, pentru că, atunci când a venit la Paris în vara lui 1928, unul dintre primele lucruri pe care le-a făcut a fost să meargă să le „vâneze”. A văzut pentru prima oară Parisul, pentru puțin timp, în 1923, și apoi din nou în 1926, în timpul unei vizite scurte, moment în care a început să schițeze primele măsuri din „baletul orchestral” pe care îl va numi în cele din urmă *An American in Paris* („Un american la Paris”). La începutul anului 1928 concepușe motivul central al operei: „M-am gândit la o plimbare pe Champs-Élysées, la claxonul unui taxi” și „la dorul de casă, la melancolie”<sup>5</sup>.



Pe când era la New York, a schițat unele teme majore, dar avea nevoie de o sursă directă de inspirație. În martie 1928, a vizitat încă o dată Europa, de data asta pentru mai mult de trei luni. După ce a ajuns la Paris, Gershwin s-a dus pe avenue de la Grande-Armée, unde pe atunci erau multe magazine auto, să cumpere claxoane de taxiuri. Era insistent, cerând ca acele claxoane să redea precis notele corecte. A adus vreo 20 în apartamentul lui de la hotel, unde le-a îngrămădit pe pianul Steinway grand pe care-l avea în mijlocul camerei.

Acolo au rămas până în ziua în care pianiștii Jacques Fray și Mario Braggiotti au bătut la ușă. Voiau să-l cunoască pe faimosul compozitor american, iar Gershwin, încă în halat, prietenos și grațios, invitându-i înăuntru, a observat că se uitau uimiți la colecția lui neobișnuită. Nu, a explicat el, nu era un nou moft american. Nu voia altceva decât să surprindă sunetele traficului din place de la Concorde în ora de vârf pentru prima parte a baletului *Un american la Paris*. Apoi i-a invitat să îl ajute claxonând pe ritm, în timp ce el acompania la pian sunetele claxoanelor de taxi. Încântați că au jucat un rol în crearea acestei bucați de istorie muzicală, au plecat în al nouălea cer.

Un tip drăguț, erau de acord numeroșii lui prieteni. Trăia intens și reușea să facă în 24 de ore mai multe lucruri decât majoritatea oamenilor. Această călătorie la Paris a fost considerată o vacanță activă, o pauză de la cerințele continue ale multor comedii, musicaluri scrise de Gershwin, devenite reale succese la New York și Londra – o pauză în care se odihnea, studia și compunea. De câtă odihnă a avut parte rămâne sub semnul întrebării, căci Gershwin părea că se bucură să-și aglomereze viața cu un milion de prieteni și activități. La Paris, unde el și Ira, fratele și colaboratorul lui, au ajuns în Gara Saint-Lazare împreună cu sora lor, Frances, vârtejul social a început imediat. O mulțime de vizitatori îl înconjurau constant, concurând pentru atenția lui și celebrându-l peste tot. Una dintre cele mai mari petreceri a fost cea pe care Elsa Maxwell a dat-o pentru el la restaurantul Laurent, în grădini, pe Champs-Élysées, după premiera europeană a *Concertului în fa*. Acolo, și-a creat relații cu o serie de celebrități. Întâlnirea cu Cole Porter a fost în special memorabilă. Cei doi au cântat împreună la pian până târziu în noapte, pe când Frances (cunoscută ca Frankie) Gershwin cânta. Porter a fost suficient de impresionat de vocea lui Frankie încât a scris o partitură pentru ea într-un spectacol de revistă la care colabora și care urma să aibă premiera.

Această revistă, *La Revue des Ambassadeurs*, a avut premiera la Café des Ambassadeurs și, alături de musicalul *Paris* din același an, a reprezentat un punct de cotitură în cariera lui Porter. Mai târziu, după ce a obținut faima atât de dificil de atins, i-a spus unui prieten că deja în 1926 abandonase ideea că va avea succes pe Broadway. În schimb, el și Linda se concentraseră mai mult pe petreceri, fie la Paris, fie în palatul lor din Veneția, palazzo Ca' Rezzonico. Toate astea erau, fără îndoială, extraordinare, dar nu erau suficiente pentru a-l distra pe Porter pentru mult timp de la cariera lui lipsită de interes.

Așa cum spunea mai târziu Elsa Maxwell, „deja în 1927, Cole avea o asemenea reputație de playboy, încât niciun regizor n-ar fi riscat cu el”. Atunci a fost momentul, conform lui Maxwell, când un producător de pe Broadway, pe numele lui Ray Goetz, „a apelat la Cole în ultimă instanță”<sup>6</sup>. Goetz avea o idee pentru un musical care să-i promoveze soția, Irene Bordoni, dar nu avea încă muzica potrivită. Ceea ce Maxwell a uitat să menționeze este rolul jucat de Irving Berlin. Deja, Porter îl întâlnește pe Berlin și, în viața socială amețitoare a New Yorkului și Parisului, ei și soțiile lor deveniseră bune prietene. Goetz era cumnatul lui Berlin dintr-o căsătorie anterioară și dorea sfaturi pentru musicalul lui. Berlin s-a uitat peste ideile lui Goetz și l-a sfătuit să îl găsească pe Porter și să aibă o discuție. În 1927, Goetz și Porter au discutat și rezultatul a fost musicalul *Paris*, pentru care Porter a scris muzica și versurile.

*Paris*, care a inclus și *Let's Do It* („S-o facem”), scris de Porter, a fost un succes (ziarul *New Yorker* era încântat de cântecele lui)<sup>7</sup>, în același timp, la Paris spectacolul de revistă al lui Porter era la fel de reușit<sup>8</sup>. Nu a dăunat succesului revistei faptul că Frankie Gershwin (acompaniată de grupul muzical Pennsylvanians al lui Fred Waring) a cântat mai multe cântece ale lui Gershwin sau că însuși Gershwin a acompaniat-o pe sora lui în noaptea premierei. Dintr-odată Cole Porter avea succes pe două continente și numai în deceniul următor urma să obțină opt succese răsunătoare cu comedii muzicale pe Broadway. Dintr-odată, după ani de rătăcirii în proverbiala sălbăticie, lucrurile începeau să arate bine.



Gershwin a prezentat această călătorie în Europa ca fiind una dedicată studiului și adunării de idei pentru compoziție – „pentru ca tehnica mea să beneficieze (sic) pe cât posibil de un studiu al metodelor de orchestrație europeană”<sup>9</sup>. Timpul petrecut

la Paris (plus călătoriile lui eveniment la Viena și la Berlin) a fost cu siguranță productiv și chiar a găsit ocazii în care să o caute pe Nadia Boulanger pentru a cere lecții. Deja îi propusese același lucru lui Maurice Ravel când amândoi se aflau la New York. Ravel îi era prieten – cei doi petrecuseră câteva seri împreună ascultând jazz în Harlem, iar Gershwin a interpretat *Rapsodia albastră* și alte compoziții, la cererea lui Ravel, cu ocazia unei petreceri date în onoarea compozitorului francez care aniversa 53 de ani. Dar Ravel i-a refuzat cererea lui Gershwin pentru lecții, spunându-i acestuia că a studia cu el „probabil ar însemna să ajungă să scrie partituri în stilul lui Ravel, dar proaste, și să își piardă marele dar al melodicității și spontaneității”<sup>10</sup>.

Totuși Ravel i-a sugerat lui Gershwin să ia în considerare lecțiile cu Nadia Boulanger, care acum preda compozitorilor americani precum Aaron Copland, Virgil Thomson și Walter Piston la Conservatorul american de la Fontainebleau. Ravel i-a scris lui Boulanger o scrisoare în care îl descria pe Gershwin ca pe un muzician „înzestrat cu cel mai strălucit, cel mai încântător și probabil cel mai profund talent”. A adăugat că „succesul mondial nu-l mai satisface, deoarece țintește mult mai sus”. Dar în timp ce îl învață pe Gershwin mijloacele tehnice pentru a-și realiza scopul, persoana respectivă „își poate ruina propriul talent”. Va avea Boulanger „curajul, pe care eu nu aș îndrăzni să îl am, de a-și asuma această nemaipomenită responsabilitate?”<sup>11</sup>.

Boulanger cunoștea bine muzica lui Gershwin și se pare că îi plăcea. Când s-au întâlnit, ulterior, la Paris, i-a spus că „ceea ce l-aș putea învăța, nu l-ar ajuta prea mult... și el a fost de acord. Niciodată nu am regretat urmările”. Un al treilea participant la această întâlnire a adăugat mai târziu că Boulanger l-a refuzat „pentru că avea un talent muzical natural pe care nu ar fi îndrăznit să-l altereze pentru nimic în lume”<sup>12</sup>. Gershwin l-a abordat de asemenea pe Jacques Ibert, explicând că și-ar dori să știe cum să scrie muzică „serioasă”, inclusiv fuga și contrapunctul. Și Ibert s-a retras, după ce a fost „impresionat de tehnica extraordinară a lui Gershwin și uimit de simțul lui melodic și de curajul modulațiilor și îndrăzneala inovațiilor armonice”<sup>13</sup>. Stravinski a fost un altul pe care Gershwin l-a abordat, dar rusul a fost considerabil mai puțin impresionat decât ceilalți. Când Gershwin a întrebat de lecții, se pare că Stravinski a întrebat cât câștigă pe an și, auzind suma, a replicat că poate rolurile ar trebui inversate și Stravinski ar trebui să învețe de la Gershwin.

Nu se știe dacă Gershwin căuta de fapt instruire sau validare de la liderii unei lumi în care dorea să fie admis, dar un lucru era mai mult decât clar; acest altădată nepromițător fiu al unor ruși imigranți se bucura deja de un succes însemnat. George Gershwin (pseudonimul lui Jacob Gershovitz), un elev care abandonase liceul, care nu văzuse un pian până la vârsta de 12 ani, cucerise iremediabil Tin Pan Alley și Broadway și apoi se aventurase îndrăzneț în muzica clasică<sup>14</sup>. Vremurile erau potrivite pentru o asemenea mișcare: Darius Milhaud și Groupe des six deja introduseseră jazzul în compozițiile lor<sup>15</sup>. Gershwin doar a început de la celălalt capăt, dobândind cu tenacitate instrumentele necesare pentru a se exprima în mediul lui Bach și Debussy, a căror muzică o adora. Cumva, cu tot ce se întâmpla în jurul lui, Gershwin a reușit să termine cam jumătate din *Un american la Paris* pe când era în capitala Franței, fiind de acord să îi lase pe Walter Damrosch și Filarmonica din New York să susțină prima interpretare. În decembrie al aceluiași an Damrosch și Filarmonica din New York au avut premiera cu *Un american la Paris* la Carnegie Hall.



George Gershwin se poate să fi făcut viața multora din Paris mai interesantă, dar marele eveniment pentru iubitorii de muzică a fost crearea unei noi orchestre mari, Orchestra Simfonică din Paris. Această orchestră a venit ca o completare pentru o nouă și foarte modernă sală de concert, Salle Pleyel, un spațiu din beton armat cu o capacitate de 3 000 de locuri. Au fost eliminate toate decorațiunile și alte potențiale obiecte care distorsionau sunetul, reprezentative pentru predecesoarele ei de modă veche. Acustica era excelentă, dar din păcate a avut loc un incendiu, forțând orchestra să țină primul concert la Théâtre des Champs-Élysées.

Totuși, Orchestra Simfonică din Paris a reprezentat un pas important într-o nouă lume, oferind salarii pentru muzicieni și în schimb așteptându-se la repetiții constante și intense pentru cele 80 de concerte pe stagiune. Ca parte din înțelegere, practica răspândită de a trimite înlocuitori ai muzicienilor era acum interzisă. Scopul era să se producă muzică mai bună și pentru împlinirea lui au fost numiți trei dirijori, inclusiv tânărul dirijor elvețian Ernest Ansermet. Asta a reprezentat o mare ocazie pentru el, dar nu fără pericole: așa cum avea să afle, toate îmbunătățirile din lume nu puteau elimina rețeaua manevrelor de culise și a birocrăției de care o asemenea organizație era capabilă. În câteva luni conducerea orchestrei a decis înlocuirea

lui Ansermet cu Pierre Monteux – care dirijase premiera *Ritualului primăverii* în 1913 și care acum era un star internațional. Totuși, când Ansermet a dirijat *Ritualul* lui Stravinski la sfârșitul lui decembrie, într-unul dintre primele concerte ținute în proaspăt deschisa Salle Pleyel, rezultatele au fost demne de repetițiile la care acum avea dreptul. Stravinski nu era prezent, dar amanta lui, Vera Sudeikina, a participat și l-a lăudat pe tânărul dirijor, care în timp avea să i se alăture lui Monteux, atingând faima internațională.



În primăvara aceea, un alt american în afară de Gershwin părăsea Parisul și pleca spre casă. Ernest Hemingway și noua lui soție, Pauline, deja plănuiseră să se întoarcă în America: în cele din urmă, Pauline era însărcinată și dorea să nască acolo. Dar abia când Ernest a tras de o lucarnă din baie care i-a căzut în cap (din greșeală a pus mâna pe ea în loc să apuce lanțul de la toaletă) și-a dat seama cât de mult are nevoie să fie în America pentru a scrie următoarea carte. Ceva din acest accident – gustul sângelui care-i cădea pe față și amintirile propriilor experiențe din război – l-au determinat să renunțe la romanul la care lucra și să se aventureze în altul, o poveste de război. În martie el și Pauline s-au îmbarcat pe un vas spre Havana și Key West, apoi s-au îndreptat spre Kansas City, în drum oprindu-se la casa lui Pauline din Arkansas. Fiul lor, Patrick, s-a născut în iunie. Până atunci Ernest scrisese aproape 300 de pagini din noul lui roman, *Adio, arme*.

Hadley, pe de altă parte, a mers în cealaltă direcție, întorcându-se la Paris din America, unde se dusese cu Bumby imediat după decizia finală de divorț. Înapoi la Paris, și-a reluat viața, ca mamă singură. „Știam cum să trăiesc în Franța”, își amintea mai târziu, „și am fost foarte fericită.” Avea nenumărați prieteni (spre deosebire de Ernest, care îi îndepărtase pe mulți) și, în ciuda ajustărilor necesare, viața ei era bună. În timp, se va recăsători, ducând o viață fericită și liniștită împreună cu cel de-al doilea soț, jurnalistul Paul Mowrer. Mulți ani mai târziu, amintindu-și de căsătoria cu Ernest, Hadley i-a spus fiului lor că divorțul „a fost o mare ușurare, pentru că, oricât de mult ne-am iubit, era foarte dificil să trăiești cu el și era o tensiune constantă”. În ceea ce îl privește, Ernest s-a mai căsătorit de două ori, determinând-o pe Ada MacLeish să comenteze: „Ar fi fost mai bine să se vadă ocazional cu doamnele, nu să le ia de nevastă”<sup>16</sup>.

În acel an și alții adunau cioburile rămase din relațiile lor eșuate – sau cel puțin încercau. Divorțul lui Paul Poiret a fost unul urât (soția lui, cu care fusese căsătorit

mulți ani, îl acuza de cruzime), dar el continua cu visele și ideile lui din ce în ce mai nerealiste. Poiret, un bucătar bun (așa cum a observat repede Man Ray, unul dintre oaspeții săi), a publicat în 1928 o carte de bucate, *Les 107 recettes ou curiosités culinaire* („107 rețete sau curiozități culinare”) și un somptuos album publicitar, *Pan*, acoperind (în cuvintele lui) „orice marcă sau producție de lux”<sup>17</sup>. *Pan* era rezultatul unei serii de întâlniri de prânz pe care Poiret le-a avut cu o mulțime de designeri de top, ale căror concepte publicitare Poiret le-a publicat în *Pan* ca „pe un buchet de noi idei”<sup>18</sup>. A lucrat de asemenea cu artiști și designeri pentru a realiza o colecție de cărți minunate ilustrate, în ediție limitată, câte un exemplar din fiecare. Ca multe idei pe care continua să le aibă, niciunul dintre proiectele lui nu era viabil financiar și trebuia să se oprească, deși Poiret continua să creadă că trecea doar printr-o perioadă dificilă din punct de vedere financiar, dar trecătoare, și că, în curând, totul se va îndrepta. „Într-o zi”, a promis, *Pan* va continua „și va deveni modelul unei noi reviste”, în timp ce „spera foarte mult să continue” proiectul său cu editura „și să meargă foarte departe cu el.”<sup>19</sup>

Și Misia Sert încerca să își revină dintr-o căsătorie eșuată, în cazul ei a treia. A fost o despărțire în special dificilă pentru ea, pentru că era încă îndrăgostită de al treilea soț, José-Maria Sert. Complicând lucrurile și mai mult, Misia era de asemenea îndrăgostită de noua soție a lui Sert, Roussadana Mdivani, cunoscută ca Roussy. Nou-venita – o femeie frumoasă, cu strămoși georgieni, care se pretindea prințesă – era o sculptoriță care apăruse la studioul lui Sert căutând un spațiu de atelier. Curând Sert i-a făcut loc în studioul, dar și în patul lui. Misia a pus la punct un plan iscusit pentru a o îndepărta pe Roussy, dar în loc să o îndepărteze a căzut în mrejele ei. Ea, Sert și Roussy au devenit un triunghi conjugal ciudat, cu Roussy ca amantă pentru Sert și fiică pentru Misia – fiica pe care întotdeauna și-a dorit-o. Prietenii, în special Chanel, au avertizat-o pe Misia că era o idioată, dar Misia a realizat acest lucru abia când și-a dat seama că Sert plănuiește să se însoare cu Roussy, moment în care lumea Misiei s-a prăbușit.

Sert a divorțat până la urmă de Misia pentru a se căsători cu Roussy, iar asta a devastat-o pe Misia, deși l-a ajutat pe Sert să aleagă inelul și cadoul de nuntă pentru mireasă. Misia chiar a reușit să îi însoțească pe cei doi în luna de miere („Singuri, noi trei. Nu era minunat?”)<sup>20</sup>. Chanel a încercat să o ajute pe nefericita ei prietenă, inversând rolurile pe care ea și Misia le jucaseră după moartea lui Boy Capel. Acum

Chanel era cea care o invita pe Misia să li se alăture ei și ducelui de Westminster pe timpul vacanței de vară la domeniile lui de la țară. Misia a încercat, dar era nefericită. Până la urmă, i-a părăsit pe Chanel și Bendor și a continuat, în mod patetic, să-i urmărească ca o umbră pe Sert și noua lui soție.



Cu un an înainte Kiki și Man Ray trăiau încă împreună și, probabil simțind inevitabila despărțire, i-a dat ei rolul principal în memorabilul film suprarealist *L'Etoile de mer* („Steaua de mare”), ale cărui scene distorsionate și neclare au fost filmate prin sticlă sau reflectate în oglinzi. Inspirat de un poem scris de către un suprarealist de frunte, Robert Desnos, *Steaua de mare* nu are o acțiune dramatică propriu-zisă, dar descrie o femeie (Kiki) și un bărbat în mai multe întâlniri repetitive. În cea mai lungă dintre ele, femeia vinde ziare pe străzi, iar grămada de ziare este așezată pe un borcan care conține o stea de mare. Un bărbat apare, ia borcanul și intră într-o casă împreună cu femeia. Sus, femeia se dezbracă și se întinde pe pat, în timp ce bărbatul o privește. Apoi îi ia mâna și i-o sărută, îi spune adio și pleacă cu steaua de mare. La final, bărbatul și femeia se întâlnesc din nou, dar un al doilea bărbat o ia pe femeie de lângă iubitul ei, iar o oglindă pe care scria „Belle” se sparge. Pe parcursul acestei descrieri a iubirii și a pierderii, apar imagini cu trenuri care pleacă, bărci și ziare suflate de vânt. Așa cum o spune și titlul, steaua de mare este motivul central – întruparea dragostei pierdute.

Filmul a avut premiera în mai, împreună cu *Îngerul albastru*, în care juca Marlene Dietrich, la Studio des Ursulines, micul cinematograful din Cartierul latin. A fost un succes, deși criticii l-au găsit confuz. Unii au afirmat că personajele filmului „circuiau într-un fel de Cale Lactee... sau păreau că fumaseră hașiș. Totul se dizolvă, apoi renaște, evoluând arbitrar”<sup>21</sup>.

Deja, conceptul de iubire pierdută devenise dureros de real pentru Man Ray, pe măsură ce toate certurile publice și bătăile cu Kiki deveniseră mai zgomotoase, mai frecvente, acompaniate de sticle și scaune care zburau care încotro. Acum Man Ray găsisese un loc ferit chiar lângă Montparnasse pentru un alt studio, pe rue du Val-de-Grâce, lângă jardin du Luxembourg, unde putea să picteze și să scape de vizitatorii nedoriți. Kiki, în schimb, începuse să-și scrie memoriile. Și căutându-și un colaborator pentru memoriile ei, l-a întâlnit pe jurnalistul Henri Broca. Nu va trece mult și Kiki îl va părăsi pe Man Ray și se va muta cu Broca.



La începutul aceluși an, Josephine Baker părăsea Parisul. Parisul, decisese, deja o părăsise pe ea. Contractul ei cu Folies Bergère încetase, iar publicul parizian devenise foarte blazat în ceea ce privește spectacolul ei. Chiar și spectacolul ei de adio la Salle Pleyel fusese o dezamăgire: pianistii Wiéner și Doucet (faimoși pentru baletul supra-realist *Le Bœuf sur le toit*), cu care a împărțit câștigurile, au fost primiți cu mai mult entuziasm decât ea. Baker era enervată de inconstanța publicului parizian; în plus, se plictisise să facă același lucru. Așa că a părăsit Parisul în 1928 pentru un turneu european în trombă, luând cu ea, pe lângă Pepito și mulți membri ai familiei lui, o secretară, un șofer, doi câini, 196 de perechi de pantofi, multe rochii și blănuri, 64 de kilograme de pudră și 30 000 de poze pentru publicitate, pentru a fi înmânate fanilor.

Acest anturaj a ajuns la Viena cu așteptări mari, dar foarte curând a întâlnit un val foarte puternic de opoziție care o numea pe Baker „diavolul negru”. Acest antagonism, cu rădăcini atât în rasismul în creștere provocat de mișcarea lui Hitler, cât și în moralitatea tradițională, nu a reprezentat genul de întâmpinare pe care îl anticipase Josephine. Totuși, în ciuda articolelor din ziare care îi puneau eticheta de *Jezebel*, spectacolele ei s-au jucat cu casa închisă. Fără îndoială că au ajutat plimbările ei pe străzile Vienei într-o trăsură trasă de un struț.

La Praga și Budapesta a întâlnit mulțimi supărate și violente și la Zagreb spectacolul s-a terminat după ce spectatorii au început să arunce diverse obiecte. Olanda și Scandinavia au fost mai placide și se spunea că la Oslo prințul moștenitor ar fi invitat-o la palat, unde i-a acoperit trupul gol cu bijuterii. La Berlin, a deschis un nou restaurant Chez Josephine și a fost nevoită să înfrunte ostilitatea simpatizanților naștiți – ostilitate cu care s-a confruntat în toată Germania. Era timpul să se întoarcă la Paris, unde, în pofida rasismului din partea americanilor albi, se simțea acasă.



Într-o zi, în 1928, în timp ce lua prânzul cu Le Corbusier, Anna de Noailles i-a spus că Josephine Baker era o „panteră cu gheare de aur”<sup>22</sup>. Descrierea era una exactă, pentru că Baker era deja faimoasă pentru plimbările ei cu leopardul Chiquita pe Champs-Élysées. Le Corbusier nu s-a întâlnit cu Baker timp de un an, dar când această întâlnire a avut loc, a găsit-o mai specială decât și-ar fi putut imagina.



Între timp, încă se lupta cu decizia privind sediul Ligii Națiunii, iar unul dintre susținătorii săi cei mai înfocați declara că întreaga întâmplare este „o a doua Afaceră Dreyfus”<sup>23</sup> – o comparație surprinzătoare, arătând amploarea sentimentelor încercate de arhitect și partizanii lui, care au privit deznodământul ca pe o conspirație malefică din tabăra tradiționaliștilor. Ținând seama de această idee, Le Corbusier și vărul lui au făcut apel, cerând Consiliului Ligii Națiunii să schimbe decizia juriului. Refuzul lui de a da înapoi a stârnit stupul de viespi chiar și în orașul lui natal, La Chaux-de-Fonds, unde ziarul local a publicat un articol care îl acuza pe Le Corbusier de „anumite tendințe comuniste, de un materialism absolut, de înăbușirea gândurilor și triumful acțiunii” și a continuat să-i descrie casele construite ca pe niște „cutii suicidale”<sup>24</sup>. Această atitudine critică durea, având în vedere că mama lui Le Corbusier și vecinii ei puteau citi articolele respective. Înfuriat, Le Corbusier a simțit că patria lui l-a trădat – un sentiment întărit când juriul, luând în considerare apelul lui, s-a decis definitiv în favoarea celeilalte echipe de arhitecți, dar acum cu un nou set de cerințe pentru clădire. Le Corbusier și vărul lui au protestat, alături de susținători din numeroase țări, dar fără niciun rezultat. 15 ani mai târziu, Le Corbusier încă își mai amintea cu amărăciune această experiență. „Oamenii corecți”, scria el, „împreună cu elita intelectuală din toate țările, au cerut să se facă dreptate. Dar asta nu s-a întâmplat.”<sup>25</sup> Totuși Le Corbusier era bogat și își găsea peste tot grupuri de susținători, inclusiv Ferdinand Léger, care vizitase Vila Stein în luna iulie a aceluiași an și o numise o capodoperă. Ca rezultat al acțiunilor altui grup important de susținători, a devenit membru fondator al Congresului Internațional de Arhitectură Modernă (CIAM), în timp ce orașe ca Tunis și Buenos Aires îl angajau pentru a lucra la planurile lor urbanistice. În mai, a primit un alt semn al recunoașterii lui internaționale; a fost rugat să participe la un concurs de design pentru sediul central al cooperativelor de consum din Moscova, unde avea adepți. Le Corbusier și-a depus proiectul, bazat pe Planul Voisin, și a plecat la Moscova, unde a fost primit la Kremlin și sărbătorit în tot orașul. Pe când era acolo, s-a întâlnit cu Serghei Eisenstein, autorul filmului *Crucișătorul Potemkin*, pe care îl admira foarte mult. Acest lucru l-a făcut să declare că „arhitectura și cinematografia sunt singurele două arte ale timpului nostru”<sup>26</sup>.

Însă nu totul era perfect în Uniunea Sovietică, așa cum a descoperit Le Corbusier într-o zi când a început să deseneze la un colț de stradă din Moscova și i s-a spus

abrupt să înceteze și să se abțină pentru că era interzis. Le Corbusier nu a putut suporta asemenea restricții și ținea ascuns în buzunarul hainei un caiet de schițe, pentru a desena – în grabă – unele monumente văzute. Dar când propunerea lui pentru clădirea Centrosoiuz (sediul Uniunii Centrale a Cooperativelor de Consum)\* din Moscova a fost acceptată, încântarea lui a depășit repede rezervele avute – chiar dacă un foarte important arhitect sovietic l-a atacat pentru „stilul boem, izolarea și snobismul introvertit”<sup>27</sup>. Pe un ton și mai caustic, acest arhitect vizitase Vila Stein și pretindea că a vorbit cu un membru al familiei Stein care susținea că reședința era mai bună pentru vizitat decât pentru locuit.

Totuși, așa cum Le Corbusier îi scria prompt mamei lui, Uniunea Sovietică reprezenta un loc foarte promițător, în care își putea realiza viziunea arhitecturală: „aici se realizează unul dintre cele mai explicite proiecte ale evoluției umane”. Mama lui, alarmată, îi reamintea că „liderii bolșevici sunt de obicei evrei de origine umilă și că nenumăratele masacre pe care le-au provocat cu siguranță i-au făcut odioși”. Dar fiul ei era de neclintit: „Occidentul mi s-a arătat sub un aspect neplăcut”, i-a reamintit. În contrast, „genul de eroism, de stoicism inevitabil, care există în Rusia... lasă o impresie puternică”<sup>28</sup>.

Le Corbusier avea un motiv pentru a-i aminti mamei lui de tratamentul primit din partea Genevei: urma să-și schimbe cetățenia elvețiană în cea franceză.



Anul acela, se zvonea că faimosul cabaret din Montmartre, Lapin agile, era pe cale să se închidă – proprietarul nu mai putea să-și plătească taxele. Nu s-a întâmplat așa, dar articolele despre închiderea acestei colorate taverna au fost peste măsură de exagerate, iar Lapin agile și-a continuat cariera animată sub conducerea lui Frédé Gérard, fiul lui Paulo, care se presupune că a făcut rost de bani pentru respectivele taxe sau pur și simplu a scăpat de ele.

Printre faimoșii clienți ai cabaretului se numărase Pablo Picasso, pe când era falit și locuia în ruinele de la Bateau-Lavoir. Dar Picasso nu mai vizitase de mulți ani

---

\* Clădirea Centrosoiuz a fost construită în 1933 după planurile arhitecților Le Corbusier și Nikolai Kolli. Uniunea Centrală a Cooperativelor de Consum își avea sediul aici, iar edificiul adăpostea birouri pentru 3 500 de persoane, un restaurant, săli de lectură, un teatru etc. Astăzi este sediul Rosstat (agenția de statistică) și al Rosfinmonitoring (serviciul de monitorizare financiară; n. red.).

vechea locuință din Montmartre, iar acum se afla la mijlocul vieții, bogat și faimos. Recent își luase o amantă tânără și atrăgătoare, Marie-Thérèse, și în 1928 a însuflețit o vară plictisitoare în Bretania ascunzând-o în apropiere și pictând-o în secret. În primăvara aceea începuse să lucreze într-un nou domeniu pentru el, tapiseria (*Minotaurul*), și începuse să exploreze posibilitățile sculpturii în metal.

Soția lui, Olga, era bolnavă și în toamna aceea suferise două operații, urmate de două lungi recuperări. Asta însemna că, și la Paris, Picasso avea libertatea de a se bucura și de a o picta pe Marie-Thérèse cât de des voia. Olga nu-l mai inspira din punct de vedere sexual și, deși o vizita cu regularitate la spital, de mult o abandonase emoțional – așa cum putea fi observat din contrastul tablourilor cu Marie-Thérèse și cele cu soția lui (primele pline de aluzii sexuale, deși transpuse în forme radical distorsionate, pe când soția era reprezentată ca o femeie subțire și plină de reproș).

Picasso lăsase zilele de la Bateau-Lavoir departe în trecutul lui, dar continua cu vechiul obicei de a-și consuma rapid numeroasele relații cu femeile, căutând alte cuceriri după ce își abandona fostele iubite.



În iunie, Franța s-a reîntors la etalonul-aur, fixând francul la o cincime din valoarea lui de dinainte de război. Poincaré a ales o cale de mijloc, între inflația în creștere din Germania și deflația brutală din Marea Britanie, iar moneda subevaluată a Franței a ajutat pe loc exporturile și a reușit să șteargă datoria națională la Banca Franței. Dar pentru cei cu proprietăți, în special cei cu proprietăți considerabile, statul devenise un puternic distrugător, în beneficiul celor considerați de ei ca fiind clasele muncitoare leneșe.

Totuși, prosperitatea continua să triumfe, coexistând cu speculațiile. La sfârșitul lui 1928, Léon Blum, liderul Partidului Socialist, scria cât a fost de surprins când șoferul taxiului în care era s-a oprit să-și cumpere un exemplar din *L'Information financière*. A concluzionat că „în zilele noastre, toți speculează, toți pariază”<sup>29</sup>.

Unul dintre cei mai mari jucători era André Citroën. În plus față de campaniile lui publicitare scumpe, era un obișnuit al cazinourilor, unde pierdea sume din ce în ce mai mari de bani. Dificultățile lui financiare nu veneau din declinul vânzărilor de automobile: deja erau aproape un milion de automobile în Franța (unul pentru fiecare al 41-lea locuitor), dintre care o treime erau Citroën. Fabricile din Paris puteau

produce 800 de automobile pe zi – mai mult decât dublul producției Renault (deși Renault producea mai multe camioane și vehicule comerciale decât orice alt concurent). Totuși firma lui Citroën era o companie condusă de proprietar și, în 1928, dificultățile financiare personale erau suficient de critice pentru a accepta preluarea companiei de către Banque Lazard, un sindicat bancar francez care a reorganizat finanțele companiei și a plasat controlul managerial în mâinile unui consiliu de administrație.



În acel august, 14 țări, inclusiv Germania, Franța și Statele Unite ale Americii, au semnat Pactul Briand-Kellogg, prin care renunțau la război ca instrument de politică națională (62 de țări, inclusiv Uniunea Sovietică, vor semna în cele din urmă). Semnatarii s-au întâlnit la Paris și, în consecință, parizienii au asistat la primirea oficială a unui ministru al afacerilor externe german – pentru prima oară din 1871, când un eveniment asemănător se întâmplase la încheierea Războiului franco-prusac.

Pactul nu excludea în mod explicit dreptul la legitimă apărare și, în acest spirit, Franța a început să construiască Linia Maginot de-a lungul granițelor ei, ca o măsură defensivă împotriva unei viitoare invazii germane. Un asemenea eveniment era privit ca fiind puțin probabil, date fiind loviturile primite de germani în războiul recent. Mai mult, înaltul comandament francez considera Linia Maginot invulnerabilă – sau suficient de puternică pentru a permite o mobilizare. Un asemenea optimism nu era justificat dată fiind ascensiunea rapidă a lui Hitler și a Partidului Nazist. În plus, așa cum au recunoscut puțini, printre care și Charles de Gaulle, era periculos faptul că Franța se baza pe infanterie, în timp ce tancurile și avioanele de luptă aveau un rol secundar.

Totuși Franța continua cu iluziile militare, în timp ce Raymond Poincaré continua să fie prim-ministru al unui guvern care, în pofida schimbării membrilor Camerei Deputaților, a rămas moderat, chiar static în ceea ce privește rezistența la schimbare. Acestei moderații și automulțumiri dorea François Coty să-i pună capăt – dacă nu prin *Figaro*, atunci prin noul lui ziar de mare circulație, *L'Ami du peuple*.

„Este necesar”, a proclamat Coty, „ca muncitorii să citească altceva în afară de (ziarul comunist francez) *L'Humanité*”<sup>30</sup> și vindea *L'Ami du peuple* la jumătate de preț în comparație cu alte ziare, făcând posibil ca și cei mai săraci muncitori să și-l poată permite. Spera să atingă un tiraj de un milion de exemplare puse în circulație în șase luni, folosind venituri câștigate din publicitate pentru a compensa orice pierdere. În

orice caz se putea baza pe averea lui și credea că merită cheltuiala pentru a face din *L'Ami du peuple* cel mai citit ziar din lume – un ziar care ar modela francezii în genul de popor care ar fi servit cel mai bine interesul național.

Coty folosea *L'Ami du peuple* pentru a-și face cunoscută virulenta lui opoziție la adresa multor ținte – de la firmele americane până la impozitele Franței, care pe atunci reprezentau un modest 2% (refuza să plătească orice impozit și din 1926 s-a aflat într-un constant litigiu cu Ministerul de Finanțe). Era simpatizant al cauzelor mișcării de dreapta extremiste, în particular, antisemitismul: într-un incident cu precădere urât a publicat virulentul manifest antisemit „*Les protocoles des sages de Sion*”<sup>\*</sup> în *L'Ami du peuple* după ce l-a tradus în franceză. Această abordare fără restricții pentru a mulțumi masele, plus prețul modest al ziarului, reprezenta un farmec aparte. Când un consorțiu de ziare a încercat să îl excludă din infrastructura distribuirii de ziare, Coty – furios – a fost în stare să evite toate obstacolele prin înființarea companiei lui de editare și publicitate, tipografie, serviciu livrare, chioșcuri de ziare, panouri și curieri. În șase luni și-a depășit pragul de un milion de exemplare puse în circulație: un jurnalist american a scris că, în prima lună, *L'Ami du peuple* a vândut opt milioane de exemplare și încă alte câteva milioane după. Încântat de succesul lui, Coty a decis să publice o ediție de seară a aventurii lui: „*L'Ami du peuple* reprezintă singura voce a Adevărului (în Franța)”, anunța el, „și francezii n-ar trebui să aștepte cele 24 de ore dintre ediții”<sup>31</sup>.



Jean Renoir nu era interesat de politică și a reușit să se distanțeze de evenimentele zilei de primă pagină, fie că era vorba de execuția lui Sacco și Vanzetti sau zborul transatlantic al lui Lindbergh. Era pe deplin absorbit de plăcerile lui și de filmele lui, în special după ce fusese dat în judecată pentru plagiat de către Maurice Rostand (fiul dramaturgului Edmond Rostand). În centrul disputei era *Fetița cu chibrituri* a lui Renoir și Tedesco: Maurice și mama lui scriseseră o operă comică cu mai mulți ani înainte bazată pe aceeași poveste. Deși procesul în cele din urmă s-a terminat,

<sup>\*</sup> *Protocoloalele înțelepților Sionului* – lucrare apocrifă în care erau descrise planurile imaginare ale evreilor de a domina lumea. A fost publicată pentru prima dată în foileton la Sankt Petersburg și a circulat în Europa la începutul secolului al XX-lea (n. red.).

a durat doi ani, timp în care *Fetița cu chibrituri* era într-o situație nesigură. Din păcate, până când aventura cu Rostand s-a terminat au apărut filmele sonore, iar *Fetița cu chibrituri* devenise un film mut de domeniul trecutului. Distribuitorul a încercat să îl actualizeze, dar l-a refăcut cu un fundal muzical și niște descrieri pe care Jean le detesta.

*The Jazz Singer* („Cântărețul de jazz”), primul film sonor de durată, cu Al Jolson în distribuție, a apărut în SUA în 1927 și a dat peste cap toată industria cinematografică. În 1928, vicepreședintele de la Paramount a venit la Paris pentru a anunța această nouă descoperire și moartea filmului mut. Dar *Cântărețul de jazz* a apărut la Paris abia în 1929, iar între timp Jean Renoir realizase comedia mută cu buget redus *Tire-au-flanc*, („Leneșul”) pe care Renoir l-a descris mai târziu ca fiind „un burlesc pe de o parte tragic, pe de o parte bizar”<sup>32</sup>. Deși nu a fost un succes comercial, este considerat un pionier prin inovațiile tehnice și mișcările camerei, pe care François Truffaut mai târziu le-a descris „incredibil de îndrăznețe”<sup>33</sup>. Totuși era sufocat de eticheta de film mut și percepția asupra lui Renoir, despre care se credea că este un playboy bogat și un diletant. El și Catherine cu siguranță se ridicau la înălțimea reputației lor ca reprezentanți de seamă ai *les Années folles*. Au achiziționat un apartament la Paris lângă rue du Faubourg-Saint-Honoré, între timp păstrându-și reședința din Marlotte, unde fiul lor, Alain, continua să locuiască cu bona și cu bunica. Jean și Catherine acum își petreceau mult timp la Paris, ascultând jazz și distrându-se, în special cu noii lor prieteni, Georges Simenon și soția lui, Tigy. Având în vedere preocupările părinților lui, Alain îi vedea prea puțin. Se pare că Jean își iubea fiul, dar Catherine găsea maternitatea plictisitoare. Din fericire, Alain i-a fost încredințat lui Dido Freire, o tânără braziliană abia ieșită din pension care jucase ca figurantă în *La P'tite Lili*. Lui Dido îi plăcea Alain și îl ducea la zoo și la alte distracții. Și el o iubea, și de-a lungul timpului l-a dus chiar într-o vacanță acasă la mama ei, în Anglia. Catherine era ușurată. Pentru ea, Dido era un dar de la Dumnezeu, o combinație între o soră mai mare și o mamă pentru un băiat ce o împovăra. Nici Catherine, nici Jean nu au realizat că și Jean urma să fie încântat de Dido, care avea să devină a doua Madame Renoir.



În acel iunie Coco Chanel a dat o petrecere magnifică acasă la ea pentru a celebra închiderea stagiunii de la Paris a trupei Ballets russes din 1928. Apoi a plecat pe

Riviera, unde putea supraveghea vila ei în construcție și i se putea alătura lui Bendor pe iahtul acestuia. Noël Coward, acel observator atent al epocii cocktailurilor, urma să immortalizeze acel iaht în nebunatică satiră *Private Lives* („Vieți private”). Amanții divorțați Amanda și Elyot, stau pe balcon uitându-se la mare; Amanda îl întreabă visătoare al cui iaht se vede în depărtare. Elyot îi spune că este iahtul ducelui de Westminster.

— Întotdeauna este, adaugă el gânditor.

— Îmi doresc să fi fost pe acel iaht, spune Amanda oftând.

— Și eu îmi doresc ca tu să fi fost acolo, murmură Elyot<sup>34</sup>.



## *Fericirea se sfârșește* (1929)

Când s-a terminat petrecerea? Conform unui punct de vedere – unul îmbrățișat de mulți, inclusiv de Jimmie barmanul – petrecerea s-a terminat când Wall Street s-a prăbușit în octombrie 1929. Dar, ca de obicei în cazul majorității evenimentelor semnificative, era mai complicat de atât. În primul rând, prăbușirea nu a afectat Franța așa de repede cum a afectat America sau Marea Britanie. În al doilea rând, petrecerea era pe terminate – sau cel puțin își pierduse din strălucire – de ceva vreme<sup>1</sup>. „Vremurile bune s-au sfârșit”, a declarat Robert McAlmon la petrecerea de Anul Nou din ultima noapte a anului 1928<sup>2</sup>.

McAlmon, proprietarul Contact Editions, prietenul tuturor, de la Hemingway la James Joyce, văzuse Parisul anilor 1920 din interior și înțelesese, pe bună dreptate, că *les Années folles* se terminaseră. Cam în același timp, Harry Crosby, fondatorul trustului Black Sun Press, o altă figură marcantă a comunității de expatriați din Montparnasse, a declarat la modul general că era „sfârșitul Europei”<sup>3</sup>. Hemingway era de acord, cel puțin în ceea ce privește Montparnasse, și a afirmat abrupt în introducerea scrisă pentru memoriile lui Kiki că „rândurile sunt scrise în 1929 și Kiki reprezintă acum un monument pentru ea însăși și pentru era Montparnasse, care cu siguranță putea fi declarată sfârșită când ea, Kiki, publica această carte”. Din punctul lui de vedere, când Montparnasse „a devenit bogat, prosper și luminat strălucitor... și se vindea caviar în față la Dôme... era valorilor, și personal nu cred că erau prea multe valori, se terminase”<sup>4</sup>. Hemingway era deja specializat în a face pe durul, lucru care îi arăta



superioritatea față de orice alegea să denigreze, iar acum circumstanțele îi permiteau să denigreze Montparnasse. Mulți ani mai târziu, el va scrie cu dragoste despre Paris în *A Moveable Feast* („Sărbătoarea continuă”), dar acum era prea aproape de evenimente dureroase pentru a-și permite sentimentalisme. Acel Montparnasse de care se îndrăgostise inițial își schimbase atitudinea față de el și acum el îi arunca mănua. Ceea ce mulți consideră ultima mare distracție din Montparnasse în *les Années folles* a avut loc în primăvara anului 1929, cu câteva luni înainte de prăbușire. Ocazia a fost un zgomotos bal mascat organizat de Madeleine Anspach la Bal Nègre. Anspach era amanta lui André Derain, coloratul și deja bogatul pictor, care adora mașinile de curse și care era pe deplin capabil să distrugă orice bar în care se afla dacă era suficient de beat. Tema pe care Anspach a ales-o a fost personajul Ubu din piesa bizară și scandalosă a începutului de secol scrisă de Alfred Jarry, *Ubu rege*, iar invitații au venit îmbrăcați în costume adecvate (Anspach a venit costumată în Mère Ubu, iar pictorul Foujita în prostituată). Curând totul a devenit o orgie care a ținut toată noaptea, cu Kiki obligată să danseze cancan pe jumătate goală pe ritmurile insistente ale formației de jazz, pe când o altă femeie dansa goală pe o ladă de șampanie. Înainte ca petrecerea să se termine, o femeie foarte beată a fost târâtă în afara ringului de dans, țipând, pentru încercările ei isterice de a seduce pe unul sau pe toți membrii formației. Șase săptămâni mai târziu, Madeleine Anspach era moartă, o sinucidere – fie de la droguri, fie de la depresie. Nu se știe.



„Montparnasse s-a schimbat”, scria Foujita în introducerea la memoriile lui Kiki, dar „Kiki nu se schimbă.”<sup>5</sup> Kiki se poate să se fi îngrășat, așa cum făcea caustic aluzii Hemingway („Kiki are încă vocea... și fața ei este o operă de artă la fel de frumoasă. Doar că acum ea înseamnă mai mult material cu care să lucrezi”)<sup>6</sup>. Totuși a rămas aceeași femeie dulce, exuberantă și veselă de la început. „Râdeam, Doamne, cum mai râdeam”, își amintea un prieten mai târziu<sup>7</sup>. Și Samuel Putnam, care a tradus memoriile lui Kiki în engleză, concluziona: „Kiki seamănă mai mult cu Maica Tereza decât orice cunoscut”<sup>8</sup>. Vorbea despre femeia căreia, la finalul vieții ei aventuroase, puțin îi păsa de faptul că nu mai avea niciun ban și insista să ducă bomboane pacienților în vârstă din spitalul aflat aproape de locuința ei. Iubea râsul și iubea să dăruiască bucurie.

Kiki a dăruit multă bucurie pe parcursul vieții ei, dar în 1929 își transferase iubirea de la Man Ray către Henri Broca. Atât Man Ray, cât și Edward Titus au primit laude pentru că au încurajat-o să-și scrie memoriile, dar Broca a fost cel care a colaborat cu ea în ceea ce privește manuscrisul și cel care l-a publicat și i-a făcut publicitate. Broca a inclus primele capitole în numărul pe aprilie a noii sale reviste, *Paris-Montparnasse*, și a publicat cartea în primăvara aceea deopotrivă în ediție de lux cu autograf, cât și în ediție standard. În iunie a organizat cu succes o petrecere, cu sesiune de autografe, urmată de o alta în octombrie. Această a doua petrecere a atras atenția lui Wambly Bald în *Paris Tribune* (titlul informal al ediției europene a lui *Chicago Tribune*), care a scris că Kiki săruta fericită toți invitații sâmbătă seara. „Când s-a răspândit vestea”, scria Bald, „că pentru 30 de franci oricine putea să obțină un exemplar din *Memoriile lui Kiki*, autograful ei și, după puțină negociere, un sărut, bărbații și-au uitat partenerile, întâlnirile, demnitatea și s-au călcat în picioare.”<sup>9</sup>

Broca o adora pe Kiki și a făcut tot ce a putut el să o sărbătorească, în special în acea primăvară, când a organizat un spectacol matineu pentru a strânge bani pentru artiștii săraci din Montparnasse (încă erau câțiva artiști săraci în Montparnasse; cei bogați deja se mutaseră în altă parte). Mulți dintre cei care apăreau în *Memoriile lui Kiki* au participat la eveniment, iar Kiki a cântat faimoasele ei cântece obscene. Dar punctul culminant al întregului eveniment l-a constituit alegerea lui Kiki *Reine de Montparnasse*. Fotografia făcută cu ea în ziua aceea, cu un trandafir în dinți, a fost reprodusă într-o carte poștală și s-a vândut în mii de exemplare.



Povestea de dragoste dintre Kiki și Broca era una pasională, așa cum scria Wambly Bald în *Paris Tribune* după ce i-a urmărit pe îndrăgostiți „într-un sărut de lungă durată” care a început la restaurantul Falstaff și „a ținut până când au ajuns în fața barului Coupole”. Acolo Broca i-a adus lui Kiki o floare, i-a prins-o în corsaj și cei doi au intrat în bar<sup>10</sup>.

Din nefericire, Broca începuse să aibă un comportament ciudat și violent, în special când era beat – lucru care se întâmpla destul de des. Man Ray îl numea pe Broca „un bețiv și un dependent de droguri, supus halucinațiilor”<sup>11</sup>, și poate avea dreptate. Nu a trecut mult timp până când Kiki l-a internat pe Broca la Spitalul Sainte-Anne, unde – Kiki fiind Kiki – îl vizita des. Și-a găsit un alt bărbat și nu a mai trăit cu Broca,

chiar după ce acesta a încercat să se întoarcă la viața lui în Montparnasse. După câteva recăderi, a părăsit Parisul și s-a întors la familia lui, la Bordeaux.

Kiki nu s-a mai întors nici la Man Ray. După ce ea l-a părăsit, Man Ray a început o relație cu o tânără americană superbă, care atunci când l-a întâlnit a anunțat: „Numele meu este Lee Miller și sunt noua ta elevă”. Man Ray i-a răspuns scurt că el nu avea elevi și că, în orice caz, se pregătea să plece în curând spre sudul Franței. „La fel și eu”, a răspuns frumusețea blondă<sup>12</sup>. Au fost iubiți și parteneri în următorii trei ani, timp în care Miller a învățat de la Man Ray, a lucrat lângă el și, cu timpul, a devenit o fotografie care se bucura, pe drept cuvânt, de laude.



La începutul aceluși an, în mijlocul iernii, Man Ray a fost invitată de viconte de Noailles și soția lui, Marie-Laure, la castelul lor de pe Riviera. Noailles avea un motiv ascuns: voia ca Man Ray să facă un film despre castel, inclusiv despre colecția de artă și oaspeții lui. Man Ray deja era dezamăgit de industria filmului, dar i-a fost greu să reziste unei invitații de a scăpa de o iarnă grea la Paris. Noailles era destul de pregătit pentru ce avea Man Ray de oferit, și anume *Mystères du Château de Dé* („Misterele de la Château de Dé”), inspirat de poemul lui Stéphane Mallarmé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* („O aruncare de zaruri nu va elimina niciodată hazardul”). Acest film de 20 de minute începe cu doi oameni mascați care aruncă zarurile pentru a decide dacă pleacă sau nu la Paris. Apoi călătoresc lor cu mașina spre sud, către castelul lui Noailles, o structură izbitor de modernă creată de Robert-Mallet-Stevens. De fapt, forma cubică a castelului l-a făcut inițial pe Man Ray să se gândească la poemul lui Mallarmé, care în schimb a inspirat tema zarurilor<sup>13</sup>. Filmul explorează mai apoi castelul, în mod misterios gol. Oamenii apar deodată, jucându-se cu o pereche mare de zaruri pe podea. Precum cei doi călători, și ei sunt mascați, identitățile lor ascunse. După o serie de scene ce pun în evidență jocul de lumini și umbre, filmate în piscina castelului, oaspeții se joacă cu echipamentul din sala de sport și zac pe podea, aruncând încet zarurile până când adorm, pe ecran apărând titlul „O aruncare de zaruri nu va elimina niciodată hazardul”. Filmul se termină cu cei doi călători care ajung în sfârșit la castel și găsesc din întâmplare în iarbă o pereche de zaruri mari, pe care le aruncă întrebând dacă ar trebui să plece sau să rămână. Zarurile

răspund că ar trebui să rămână și călătorii se apropie și se lipesc unul de altul și treptat devin nemișcați și albi, ca o statuie de marmură. Filmul se încheie cu o mână artificială ținând o pereche de zaruri.

Noailles a văzut varianta finală a filmului în iunie și a fost atât de mulțumit, încât a propus o variantă lungă a filmului „fără restricții”. Man Ray a rezistat cu înverșunare și chiar a încercat să oprească orice difuzare publică a *Misterelor*. Totuși, filmul a rulat în aceea toamnă la cinema Studio des Ursulines, unde publicul a fost politicos, dar confuz. Deja Man Ray se opriase din făcut filme – în mare parte pentru că apariția filmelor sonore însemna moartea cinematografului așa cum el credea că trebuie să fie, cu toată atenția pe vizual. În plus, frica de noua tehnologie și-a făcut simțită prezența: „Sunetul era acum consacrat”, scria el mai târziu, „și cantitatea de muncă implicată, colaborarea cu tehnicienii și toate detaliile producției mă înspăimântau”<sup>14</sup>. A fost un moment definitoriu pentru Man Ray. Așa cum își amintea mai târziu, „reacția mea la agitații ani 20 a început în 1929”, recunoscând că „incursiunea mea în lumea filmului mi-a făcut mie mai mult rău decât bine”. Îmi pierdusem entuziasmul și „terminând o poveste de dragoste (cu Kiki), mă simțeam gata pentru noi aventuri”<sup>15</sup>. Mai mult decât orice dorea să se reafirme ca fotograf.



După ce a fost refuzat de Man Ray, Charles de Noailles i-a făcut o ofertă lui Luis Buñuel, care, împreună cu Salvador Dali, terminase recent *Un Chien andalou* („Câinele andaluz”), un film scurt care conținea una dintre cele mai șocante scene de film – o lamă care taie un ochi. Printre alte scene macabre: o mână însângărată târându-se împreună cu furnicile și un vițel sângerând pe un pian. Regula fundamentală a lui Buñuel și Dali în crearea acestui film – un film care a plăcut enorm suprarealiștilor – era că „nicio idee sau imagine care ar putea să se înscrie în sfera vreunei explicații raționale de orice fel nu va fi acceptată”. Filmarea a durat două săptămâni și, conform lui Buñuel, „eram doar cinci sau șase dintre noi implicați și majoritatea timpului nimeni nu prea știa ce face”<sup>16</sup>.

*Câinele andaluz* a făcut senzație la avanpremieră (la Studio des Ursulines, unde a fost proiectat împreună cu *Misterele de la Château de Dé* al lui Man Ray)<sup>17</sup>. Breton și suprarealiștii deveniseră deja entuziaști suporteri ai filmului și au făcut o gală eveniment în jurul premierei din toamnă (la Studio 28 din Montmartre), declanșând o

scenă neplăcută când membrii organizațiilor de dreapta Jeunesses patriotes și Camelots du roi au dat buzna în cinema și au întrerupt festivitățile, distrugând tablourile în drumul lor spre ieșire. Genul ăsta de publicitate a dus la o difuzare de nouă luni și la apariția ofertei făcute de Marie-Laure și Charles Noailles pentru un alt film Buñuel-Dali, *L'Age d'or* („Vârsta de aur”), care va apărea în 1931 (fără Dali, de care Buñuel se despărțise până atunci). *Vârsta de aur* va întări reputația lui Buñuel ca figură principală printre suprarealiști, chiar dacă a creat dezastru în relațiile dintre cuplul Noailles și biserică.

Suprarealiștii înfloreau odată cu valul în creștere al unor asemenea evenimente artistice, dar începeau să cunoască o separare importantă în propriile rânduri, în mare parte din cauza deciziei lui Breton de a se alătura Partidului Comunist. De o parte erau scriitorii și artiștii care preferau să-și concentreze atenția doar pe conceptul estetic, de cealaltă parte erau aceia – în special marxiștii – care preferau acțiunea politică. În pofida conștientizării posibilelor consecințe, Breton (cu sprijinul mai multor membri de marcă ai mișcării) a decis să îi supună pe cei care se numeau suprarealiști la o auto-critică de genul celei practicate de Partidul Comunist. În consecință, la începutul lui 1929, Breton și susținătorii lui au trimis scrisori cerând fiecărui destinatar să își exprime poziția ideologică și alegerea colegilor pentru un efort colectiv revoluționar. Cei (ca Picabia) care nu au răspuns au fost repede eliminați, pe când cei care au participat la întâlnirea ulterioară au aflat că degenerase destul de repede într-o cuvântare împotriva acelor grupuri sau indivizi cu care Breton avea ceva. Întâlnirea a luat repede altă turnură, dar Breton era de neoprit și a publicat al doilea Manifest al suprarealismului în decembrie 1929 în *La Révolution surréaliste*.

Acesta îi critica pe marxiști și pe eretici și cerea sacrificiu complet din partea adepților suprarealismului.

Pe măsură ce noul deceniu începea, lista dușmanilor lui Breton se mărea.



Ca și când Breton ar fi avut nevoie de și mai mulți dușmani, acum atrăgea ostilitatea lui Jean Hugo având o relație cu soția lui, Valentine, care i-a devenit amantă. În consecință cuplul Hugo s-a despărțit, iar Valentine și-a continuat viața personală și artistică alături de suprarealiști – al ei „*passage dans le surréalisme*”, cum avea să-și amintească mai târziu.

Alții pe care Breton și susținătorii lui îi disprețuiau erau Marie-Laure și Charles de Noailles, din cauza bogăției lor și a stilului luxos de viață. Asta nu i-a împiedicat pe suprar realiști să accepte finanțări din partea soților Noailles; însemna doar că acceptau și îi disprețuiau... nu chiar în secret. Se pare că acest lucru nu îi deranja nici pe Charles, nici pe Marie-Laurie, care continuau să finanțeze o serie de artiști și scriitori avangardiști. În plus față de filmele lui Man Ray și Salvador Dali, Marie-Laure și Charles aveau să plătească în curând un film al lui Jean Cocteau, mult lăudatul *Le Sang d'un poète* („Sângele unui poet”) – primul dintre multele filme ale lui Cocteau ce aveau să fie realizate. Cocteau era acum în punctul culminant al carierei. Tot anul 1929 s-a dovedit a fi enorm de productiv pentru el, în pofida lungilor internări într-o clinică în prima parte a anului. Un număr de oameni, inclusiv Stravinski, se întrebau cât timp a stat internat. De fapt Stravinski îl suspecta pe Cocteau „că trebuie să-și fi prelungit șederile la sanatoriu din alte motive: amintește-ți, asemenea instituții sunt locuri drăguțe, liniștite, prielnice scrierii de cărți”<sup>18</sup>. Coco Chanel, care punea picioarul în prag în ceea ce privește cheltuielile, i-a spus în sfârșit lui Cocteau, care acum se simțea bine, că ar trebui să termine ceea ce s-a dovedit a fi o vacanță scump plătită.

Cu siguranță avea dreptate: după primele luni în clinica Saint-Cloud, Cocteau primea vizitatori și putea să conducă până la Comédie-Française, unde se întâlnea cu un juriu pentru a discuta propunerea lui *La Voix humaine* („Vocea umană”) – un monolog într-un singur act în care o femeie disperată vorbește la telefon cu fostul ei iubit care o părăsise. (Juriul a acceptat imediat *La Voix humaine* pentru producție, care va avea prima dintre multele reprezentații la începutul lui 1930.) În timpul răgazului de la Saint-Cloud, Cocteau a scris de asemenea extraordinarul și tulburătorul roman *Les Enfants terribles* („Copiii teribili”). Iată ce îi spunea lui André Gide: „Adevăratul beneficiu al tratamentului: munca a pus stăpânire pe mine. Scriu o carte pe care am vrut să o scriu din 1912. Iese fără luptă”<sup>19</sup>. Va fi publicată cu multe laude în următorul an.



Lui Jean Renoir nu-i prea păsa de *Câinele andaluz* al lui Buñuel și Dali, care era prea crud și brutal pentru el. În orice caz era prea preocupat cu alte lucruri, în special treptata, dar iminenta destrămare a căsniciei lui cu Catherine. A fost un proces îndelungat, dar în cursul căruia a evoluat de la un regizor de filme interesat doar de

a o pune în lumină pe Catherine într-un artist pentru care filmul devenise esențial ființei lui așa cum fusese pictura pentru tatăl lui. Deși Jean nu avusese încă succes, învăța tehnici noi și devenea din ce în ce mai preocupat de procesul realizării de filme. A întâmpinat filmele sonore cu „încântare, văzând dintr-odată tot folosul pe care îl aducea sunetul”<sup>20</sup>. Dar nu era în stare să găsească suficient sprijin să facă un film al lui.

Studiourile de filme franceze deja începuseră să se alinieze noii ere prin echiparea cu aparatură pentru sunet, iar Jean „ar fi vrut să facă la fel ca toți ceilalți, dar eram catalogat odată pentru totdeauna ca regizor de filme mute”<sup>21</sup>. În plus, producătorii continuau să-l vadă ca pe un diletant, iar agentul lui nu uitase dezastrul financiar produs de *Nana*. Jean își dorea foarte tare să filmeze *La Chienne* („Cățeaua”) ca film sonor, cu Michel Simon în distribuție, dar vor mai trece încă doi ani înainte de a avea această șansă. Între timp, el și un prieten au decis să filmeze *Le Petit Chaperon Rouge* („Scufița Roșie”), pe care Jean (împotriva sfaturilor agentului său) încă odată l-a produs singur. L-au filmat în timpul verii anului 1929 lângă casa lui Renoir din Marlotte, cu Jean în rolul lupului – un vagabond libidinos într-o versiune a poveștii pentru adulți, cu siguranță. Mai târziu, Jean a recunoscut că, în prima parte a carierei lui, „făceam tot ce puteam pentru a respinge principiile tatălui meu”. Dar uitându-se înapoi, a descoperit că influența lui Renoir tatăl l-a însoțit întotdeauna. Conform spuselor lui Jean, tatăl lui „considera că lumea este un întreg, făcută din părți care se potrivesc între ele, și că echilibrul ei este dependent de fiecare bucată”. Jean a adăugat că propria „credință subconștientă în clarviziunea lui [Pierre-Auguste] Renoir [a fost cea] care m-a făcut să fiu atras de acele ființe pe care lumea le numește «simple», dar care probabil posedă un mic fragment din înțelepciunea eternă”<sup>22</sup>.



În acel noiembrie Georges Clemenceau a murit. Se poate să nu fi fost de acord pe deplin cu concepțiile despre lume ale lui Pierre-Auguste Renoir, care (conform lui Jean) „credea că distrugând o furnică cineva poate distruge echilibrul întregului imperiu”<sup>23</sup>. Totuși, surprinzător într-o oarecare măsură pentru un om care își câștigase porecla „Tigrul”, Clemenceau era neașteptat de blând. Cei mai apropiați prieteni erau artiști, nu politicieni și prețuia mai presus de orice prietenia lui cu Claude Monet.

„Te iubesc”, i-a scris odată, „pentru că exiști și pentru că ai învățat cum să înțelegi lumina.” A adăugat: „Ochii mei au nevoie de culoarea ta și inima mea e fericită”<sup>24</sup>.

S-a bucurat de sănătate toată viața, dar la vârsta de 88 de ani deja supraviețuise majorității prietenilor lui, surorilor și fratelui lui mai mic Albert, de care era foarte apropiat (Albert, avocat, l-a apărat pe redactorul-șef de la *L'Aurore*, care a publicat faimosul „J'accuse” al lui Zola în timpul Afacerii Dreyfus). Indicațiile lui Clemenceau pentru înmormântare au confirmat modestia lui esențială: respingând o înmormântare oficială, a cerut o înmormântare simplă, lângă tatăl lui, în locul nașterii, Le Colombier, în inima regiunii Vendée. În plus a dorit ca trupul lui să fie dus acolo fără cortegiu sau ceremonie, iar în ceea ce privește mormântul, voia să nu fie marcat. Clemenceau a cerut ca în sicriu să fie puse unele mici amintiri, inclusiv „două buchețele de flori uscate aflate pe raftul de deasupra șemineului din camera de lângă grădină”<sup>25</sup>. Acestea erau florile primite de la soldați pe front într-o scenă emoționantă din timpul războiului, când conducea Franța în cele mai negre timpuri. Promisese că aceste flori vor merge cu el în mormânt și și-a ținut promisiunea.



Un alt deces din anul acela a fost mult mai neașteptat și cu mult mai tulburător. În august, Serghei Diaghilev a murit la Veneția, declanșând cutremure în lumea culturală pe care a dominat-o și a îmbogățit-o pentru mai mult de 20 de ani. Numai cu puțin timp înainte, Coco Chanel organizase o splendidă petrecere pentru a marca încheierea stagiunii pariziene din 1929 a trupei Ballets russes, așa cum făcuse și cu un an în urmă. Grădina reședinței ei de pe rue du Faubourg Saint-Honoré fusese strălucit animată, cu muzicieni de jazz ce asigurau fundalul muzical, în timp ce animatoarele ofereau mâncare previzibil de scumpă și rafinată – memorabile au fost cantitățile nesfârșite de șampanie și bolurile pline cu caviar. „Am băut torente de șampanie”, își amintea ultimul prim-balerin și iubit al lui Diaghilev, Serge Lifar, despre aceea noapte. Lifar tocmai dansase în premiera lui *Apollo* de Stravinski și în *Fiul risipitor* de Prokofiev, fiind lăudat, doar cu câteva zile înainte de asta. „Amintește-ți, Seriojka”, i-a spus Diaghilev, după ce i-a sărutat piciorul într-un gest ceremonios și după ce i-a dăruit o broșă de aur în formă de liră. „Amintește-ți pentru tot restul zilelor tale.”<sup>26</sup>



Diaghilev nu se simțea prea bine. La Paris, în primăvara aceea, vizitase un doctor care i-a prescris foarte ferm odihnă și un regim special, sfat pe care impresarul diabetic l-a ignorat total. Prietenii care nu-l mai văzuseră de un timp erau șocați de deteriorarea lui fizică, dar și-a păstrat ritmul nebunesc pentru încă o stagiune triumfătoare la Londra, luându-și timp liber doar pentru a conduce un nou protejat, compozitorul în vârstă de 17 ani Igor Markevitch, într-un obositor tur cultural al Rinului<sup>27</sup>. Apoi, obosit, a plecat spre Grand Hotel, pe insula Lido, la Veneția, unde a căzut la pat. Lifar și Kochno l-au îngrijit fără încetare.

Misia a primit o telegramă de la el, „Sunt bolnav, vino odată”, în timp ce se plimba cu Chanel și Bendor pe iahtul lui Bendor, *The Flying Cloud*. La momentul respectiv cei trei erau plecați pe coasta Iugoslaviei și s-au întors degrabă la Veneția<sup>28</sup>.

Acolo, Misia a chemat un doctor și a angajat asistente pentru a le ușura sarcina lui Lifar și Kochno. După un timp, Diaghilev părea că-și revine și Chanel a plecat pe *The Flying Cloud*, în timp ce Misia a rămas. Dar dintr-odată starea de sănătate a lui Diaghilev s-a înrăutățit. Misia împreună cu Kochno și Lifar i-au stat alături. Când era clar că va muri, Misia a chemat un preot – care a refuzat să țină slujba pentru un membru al Bisericii Ortodoxe Ruse până când Misia l-a convins, țipând la el, să o facă.

Mai târziu în aceeași zi a luat o gondolă și s-a dus la cimitirul San Michele pentru a-i găsi un loc de veci în sectorul grecilor ortodocși. „Să aleg un loc de veci pentru el”, a scris ea mai târziu „a fost ultima favoare tristă pe care i-o puteam face prietenului care a locuit în inima mea pentru mai mult de 20 de ani.”<sup>29</sup>

O ultimă favoare îi putea face: Diaghilev, ca întotdeauna, avea nevoie de bani și Misia a plătit factura la hotel și doctorul. Chanel, care se întorsese la Veneția, a oferit suport moral și probabil a plătit pentru înmormântare<sup>30</sup>.

După un recviem în Biserica Ortodoxă Greacă, o gondolă neagră funerară a dus sicriul către insula cimitir, însoțit de preoți, ale căror cântări puteau fi auzite de-a lungul apei.

Acest sentiment de pierdere în cercul larg de prieteni al lui Diaghilev era enorm. „Am rămas fără magician”, a comentat trist Misia<sup>31</sup>. Stravinski, care se certase cu Diaghilev în ultimele luni ale vieții impresarului, avea inima frântă. Mulți ani mai târziu va fi îngropat, la cererea lui, la Veneția, lângă prietenul lui.

În pofida impactului pe care moartea lui Diaghilev a avut-o asupra multora, viața mergea înainte. Picasso era profund mișcat de pierderea neașteptată, dar continua să jongleze complicata lui viață privată între soția lui bolnavă și încântătoarea amantă – o situație solicitantă care a cântărit destul de mult la sfârșirea deceniului de imersiune în înalta societate. Primăvara următoare, contele Kessler, un cunoscător al alianțelor mondene la Paris, Londra sau Berlin, nota că unii dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Picasso (printre ei și soții Beaumonts) s-au plâns că nu l-au văzut pe Picasso de un an – probabil o exagerare, dar fără îndoială un indiciu asupra locului în care Picasso alegea acum să-și petreacă timpul<sup>32</sup>.

În timp ce Picasso se bucura de Marie-Thérèse, Cole Porter se bucura de o carieră care în sfârșit demara. După succesul cu *Paris*, a scris partitura pentru *Wake Up and Dream* (inclusiv *What is This Thing you Call Love?* – „Ce-i lucrul ăsta numit dragoste?”), care a avut premiera în martie la Londra, întâmpinată de cronici extraordinare, și pe Broadway în decembrie 1929. Acolo, deși bursa de valori se prăbușise, s-a bucurat de multe reprezentații. Cel mai bine a fost că Irving Berlin a semnat un contract cu Porter pentru a scrie muzica pentru *Fifty Million Frenchmen* („50 de milioane de francezi”), care a avut premiera pe Broadway în noiembrie, cu numărul memorabil *You do something to me* („Îmi faci ceva”). Anii 1920 se încheiau și nu numai că Porter era celebrat ca un star în devenire, dar New York și Broadway îl îndepărtau și mai mult de Paris, orașul pe care îl adora dintotdeauna.

Cariera lui Cole Porter nu era singura în urcare. Și Edward Titus, soțul reginei cosmeticii, Helena Rubinstein, începea de asemenea să se bucure de succes profesional. În primăvara lui 1929 micuța lui editură Black Manikin Press a publicat *Lady Chatterley's Lover* („Amantul doamnei Chatterley”) de D.H. Lawrence (după ce Sylvia Beach a refuzat)<sup>33</sup>, iar Titus urma să publice un alt bestseller, traducerea în engleză a *Memoriilor* lui Kiki, pentru care l-a convins pe Hemingway să scrie o introducere.

Alberto Giacometti era un altul care gusta succesul pentru prima dată în acel iunie, când soții Noailles au participat la expoziția lui la o galerie din Montparnasse și au cumpărat o sculptură. Fiul cel mare al unei familii elvețiene, Giacometti a ajuns la Paris în 1922 pentru a studia cu Antoine Bourdelle la școala privată de artă Académie de la Grande-Chaumière. Cei doi aveau puține în comun din punct de vedere artistic, dar Bourdelle – un fost ucenic al lui Rodin – i-a spus lui Giacometti, așa

cum le-a spus tuturor elevilor lui, să nu-l copieze, ci să „își cânte cântecul propriu”<sup>34</sup>. Totuși, în pofida încurajării lui Bourdelle, Giacometti a găsit propria formă individuală de expresie cu multă greutate și a petrecut aproape toți anii 1920 în această căutare. La mijlocul acestei perioade, i s-a alăturat fratele lui, Diego, și cei doi s-au mutat într-un apartament deteriorat, recent eliberat de către Marcel Duchamp. Doi ani mai târziu, în 1927, s-au mutat pe rue Hippolyte-Maindron, un loc aproape rural din Montparnasse, unde Alberto a trăit în severitatea și simplitatea unei vieți de călugăr timp de 40 de ani, chiar după ce a devenit faimos<sup>35</sup>.



Într-un studio aglomerat nu departe de atelierul lui Giacometti – deși într-un cartier mult mai bun – unui alt elvețian, Le Corbusier, îi mergea foarte bine. Era adevărat că pierduse mult doritul concurs pentru Liga Națiunilor, dar el și atelierul lui erau mai ocupați ca niciodată. Chiar și noile modele ale mobilei din oțel tubular, produsul colaborării între Le Corbusier, Charlotte Perriand și Pierre Jeanneret, erau pentru prima dată expuse public anul acela la Salon d’automne, marcând începutul acceptării și fabricării lor.

Anul acela Le Corbusier începuse lucrul la Cité de refuge (centru de adăpost și reinserție socială) al organizației Armata Salvării, un imobil mare, cu mai multe etaje, finanțat de prințesa de Polignac cu mai mult de șapte milioane de franci. Deja terminase o anexă a căminului de la Armata Salvării, Palais du Peuple, și – finanțat de prințesă – construia și Asile flottant („Azilul plutitor”), un cămin conceput ca un pachet, dintr-o fostă barjă care transporta cărbune pe Sena, în Primul Război Mondial. În plus, primise acordul lui Pierre și Eugénie Savoye pentru proiectul casei lor de la țară din Poissy, lângă Paris. Era un proiect important; Vila Savoye, terminată în 1931, reprezenta o culme a conceptelor de case private ale lui Le Corbusier din anii 1920, în special cele cinci puncte ale noii arhitecturi: piloni (*pilotis*) pe care se ridică și se susține întreaga clădire; acoperișul-terasă (cu grădină, piscină etc.); planul liber interior; banda orizontală de ferestre și fațada liberă, fără pereți portanți<sup>36</sup>.

Pe lângă numărul în creștere de contracte s-a adăugat și premiul de consolare oferit de Federația universităților elvețiene pentru că pierduse contractul cu Liga Națiunilor – premiul consta într-un contract pentru Pavilionul Elvețian, un cămin pentru studenții elvețieni de la Cité universitaire internationale de Paris.

În septembrie același an, Le Corbusier a plecat în Argentina și Brazilia pentru a ține mai multe cursuri și pentru a proiecta planuri urbane pentru Buenos Aires, São Paulo și Rio de Janeiro. Deja primea onorarii foarte mari pentru cursurile ținute și călătoria s-a dovedit extrem de lucrativă. Într-o dispoziție veselă pe parcursul acestei călătorii și neanticipând consecințele crahului de pe Wall Street, a anticipat un succes similar în Statele Unite ale Americii. „Nord-americanii sunt puternici și tineri”, îi scria mamei lui la 29 octombrie. „Simpli, fără complicații. Pentru ei orice înseamnă acțiune. În ceea ce privește arhitectura, sunt complet pe dos... bănuiesc că următoarea mea călătorie în Statele Unite ale Americii va reprezenta un lucru important.”<sup>37</sup>

Întâmplarea a făcut ca Le Corbusier să se cunoască intim cu o cetățeană americană, Josephine Baker, care era în turneu în America Latină și se afla la Buenos Aires când ea și Le Corbusier s-au întâlnit. Cu această ocazie ea și Pepito i-au cerut arhitectului să proiecteze o casă pentru ei în elegantul Passy, în aripa de vest a Parisului, și și-au exprimat, de asemenea, interesul pentru construirea unui sat pentru orfanii din lume<sup>38</sup>.

Idealurile arhitecturale ale lui Josephine – casele urmau să fie „fermecătoare, mici și fără pretenții, în mijlocul florilor și verdeții” – l-au făcut pe Le Corbusier să o îndrăgească. Acesta i-o descria mamei lui ca fiind „extraordinar de modestă și naturală... nu un monument de vanitate și superficialitate”<sup>39</sup>. Era, de asemenea, superbă și se pare că nu era îndoială asupra faptului că o găsea irezistibilă.

S-au întâlnit din nou în drum spre São Paulo, unde s-au văzut destul de mult – inclusiv un episod (pe care l-a relatat mamei sale) când Josephine i-a cântat *I'm a little black bird looking for a little white bird* („Sunt o mică pasăre neagră căutând o mică pasăre albă”). Josephine „îmi amintește de Yvonne”, o informa pe mama lui<sup>40</sup> – o observație pe care Yvonne se poate să o fi primit cu mirare. Pentru drumul înapoi în Franța, Le Corbusier a ales *Lutétia*, același vas pe care era îmbarcată și Josephine. Pe vas au fost de nedespărțit și au petrecut majoritatea timpului în intimitatea compartimentului privat al lui Le Corbusier, unde a desenat-o pe Josephine goală, exagerându-i formele (nu a trimis aceste nuduri mamei lui)<sup>41</sup>.

Dacă a existat vreodată un cuplu de îndrăgostiți cu adevărat ciudat, acesta era, dar au ales să se concentreze pe latura ideală a relației lor. Pentru Le Corbusier, Josephine era „un copil simplu și pur”, cu o „inimă caldă”. În memoriile ei, Josephine

l-a descris pe Le Corbusier ca pe un „om simplu și vesel, am devenit prieteni”. Nici nu se gândea la un cuibușor de nebunii; în schimb, „îl amuzam cu cântecelele mele, pe care le cântam pentru el în timp ce ne plimbam pe punte”<sup>42</sup>. Fiul adoptiv al lui Josephine, Jean-Claude Baker, a avut o altă părere despre acest episod. Josephine, credea el, îi ura pe bărbații albi și prefera femeile (cum ar fi Colette) din cauza abuzurilor suferite în copilărie. Să facă sex cu bărbați albi era pentru ea un fel de răzbunare. De asemenea „pentru ea, să se culce cu bărbații însemna să obțină un sentiment de securitate”<sup>43</sup>.

Se pare că Yvonne, Pierre Jeanneret și mama lui Le Corbusier îl așteptau în port pentru a-l felicita când vaporul a ajuns la Bordeaux. Dacă a coborât sau nu de pe vapor afișându-se la braț cu Josephine, așa cum se zvonea, nu se știe, dar cu siguranță era destul de pregătit să o complimenteze pe Baker destul de mult („Ea alunecă în duritatea vieții. Are o inimă de aur. Este o artistă minunată când dansează”)<sup>44</sup>.

Chiar dacă a fost sau nu o aventură memorabilă, Charlotte Perriand, cel puțin, a concluzionat că Josephine Baker „îl cucerise complet”<sup>45</sup>.



Deși Le Corbusier prospera, anul se dovedea destul de dificil pentru alții la Paris, în special pentru Gerald și Sara Murphy. Soții Murphy, care trăiseră o viață de vis, au fost dintr-odată devastați să afle de boala celui de-al doilea fiu al lor, Patrick, care fusese diagnosticat cu tuberculoză. În câțiva ani și mai mult ghinion avea să îi lovească, schimbându-le frumoasa viață în tragedie și inspirându-l pe Archibald MacLeish să-și bazeze personajele principale din piesa lui, *J.B.*, nu numai pe personajul biblic Iacob, dar și pe Sara și Gerald Murphy.

François Coty, a cărui viață de aur părea impermeabilă la necazuri, de asemenea se găsea dintr-odată copleșit de dezastru. Cu un an înainte, cumpărase faimosul ziar parizian *Le Gaulois* și făcuse fuziunea cu *Figaro*, reușind doar să înstrăineze cititorii ambelor ziare și să împingă ziarul *Figaro* spre un sever declin. Dar și mai devastator era că soția lui Coty, Yvonne, acum îi cerea divorțul pe neașteptate. Desigur, Yvonne știa de multele amante ale soțului ei (unele surse spun 12) și copiii nelegitimi (cinci numai de la o amantă). Presa – cel puțin acele ziare pe care Coty încă nu le controla – era încântată să arate desfrâul fără rușine din viața lui și sprijinul pe care îl dădea ligilor de extremă dreaptă care deveneau din ce în ce mai agresive. Dar deja în 1929, Yvonne

se săturase. Încurajată de iubitul ei, Léon Cotnareanu, a primit o parte enormă din avere – dându-l în judecată pe François la New York (lucru datorat prosperului magazin deținut de Coty pe Fifth Avenue), unde americanii au fost în special scârbiți de comportamentul lui Coty. În urma înțelegerii de divorț *L'Ami du peuple* a rămas la Yvonne. Apoi s-a căsătorit cu Cotnareanu. Acesta insista ca Yvonne să pună mâna (și mâna lui) pe cât se putea de mult din averea lui Coty, cu siguranță înainte ca François să mai risipească ceva pe asocieri perdante cu ziare și acțiuni politice costisitoare. În mare parte, era o chestiune legată de bani, dar nu era vorba doar de bani: Cotnareanu era evreu și era hotărât să pună capăt tiradelor antisemite din *L'Ami du peuple*. În timp va încerca și o preluare a ziarului *Figaro*, care sub patronajul lui Coty devenise de asemenea puternic antisemit.

Coty era furios. Nu numai că soția divorțase de el și îi luase aproape toată averea odată cu cele mai dragi ziare, dar se măritase cu un evreu. Asta, pentru Coty, era de neiertat. A publicat un articol injurios despre Yvonne și Léon în *L'Ami du peuple*, cât timp era încă sub patronajul lui, și s-a însurat repede cu Henriette Dieudé, mama celor cinci copii nelegitimi ai săi. Din nefericire pentru Coty, la fel de repede Henriette a avut o aventură cu prietenul lui Coty, Maurice Hanot d'Hartoy, făcându-l pe Coty să divorțeze în mai puțin de un an de la căsătorie.

Magazinul lui Paul Poiret din Rond-Point des Champs-Élysées s-a închis în 1929, iar desenele rămase s-au vândut pe nimic. Nefiind în stare să își permită casa lui, care arăta ca un palat, și-a vândut majoritatea mobilei și a tablourilor și s-a mutat într-un apartament deasupra Salle Pleyel. Sora lui, Nicole Groult, care deja devenise o faimoasă *couturière*, a încercat să-l ajute, dar a refuzat din mândrie. Când prietenii au strâns 40 000 de franci pentru a-l ajuta să-și plătească datoriile, i-a cheltuit pe extravagante care l-au adâncit și mai mult în datorii.

Cu un an înainte Jean Cocteau schițase două manechine contrastante, unul înfățișa un Poiret dizgrațios, celălalt înfățișa o siluetă simplificată a lui Chanel, cu descrierea: „Poiret pleacă – Chanel sosește”. Deja, această observație devenise un adevăr de câțiva ani.

În timp ce Poiret devenise victima vremurilor ce se schimbau, James Joyce reușise să schimbe peisajul literar cu *Ulise*, deși nu reușise să facă acest lucru primind și o recompensă financiară pe măsura așteptărilor. Picasso a primit „între 20 000 și

30 000 de franci pentru o muncă de câteva ore”, se plângea Joyce, pe când cartea lui „valora nici un penny pe rând”<sup>46</sup>. La fel ca Poirer, se pare că nici Joyce nu-și putea modera stilul de viață și devenea din ce în ce mai dependent de Sylvia Beach, care muncea regulat cu eforturi maxime în numele lui, pe lângă grija pe care o avea față de o întreagă comunitate de expatriați și conducerea propriei librării. Joyce mergea regulat în vacanțe în diferite locuri în Marea Britanie și în Franța, întotdeauna se caza la cele mai bune hoteluri, dar invidia atât de necesarele retrageri ale Sylviei în casa de vacanță pe care o împărțea cu Adrienne și obiecta la plecările ei la munte, vara. Cum se putea descurca fără ea?

Sylvia era extenuată, în special după sinuciderea mamei ei în 1927, dar continua să acționeze în numele lui Joyce, ca editor, agent literar, manager financiar (era împuternicită legal) sau curier personal. Nicio problemă neplăcută oricât de mare sau mică nu era ceva pe care Sylvia, după părerea lui Joyce, să n-o poată rezolva, în tot timpul asta fiindu-i devotată complet. Și Sylvia făcea toate aceste lucruri, cel puțin în momentul respectiv. Dar suferea de mai multe boli care avansau. Și, având în vedere propriile dificultăți, găsea destul de istovitor să-i ofere lui Joyce devotamentul total pe care îl solicita.

Totuși, la cererea lui Joyce, ea (mai degrabă decât Harry Crosby, editorul) s-a ocupat de publicarea cărții *Tales Told of Shem and Shaun* (care mai târziu avea să devină parte din *Finnegans Wake*) și puțin după aceea a găzduit împreună cu Adrienne o serbare în cinstea publicării traducerii în franceză a lui *Ulise*, de care se ocupase Adrienne. Printre cei mai cunoscuți autori francezi care au venit la petrecere s-au numărat Paul Valéry, Léon-Paul Fargue și Jules Romains, pe când printre irlandezi s-a numărat Samuel Beckett, care a devenit în scurt timp ca un membru al familiei lui Joyce, făcând o grămadă de lucruri, inclusiv cercetare, pentru autorul cu deficiențe de vedere. La începutul lui octombrie, la cererea lui Joyce, Sylvia a aranjat o petrecere pentru a 25-a aniversare a relației dintre el și Nora, soția lui neoficială. Printre oaspeți s-au numărat soții Hemingway, care călătoreau în Europa și sosiseră la Paris cu puțin timp înainte de publicarea cărții lui Ernest *Adio, arme* – care în scurt timp va deveni un succes. Petrecerea s-a bucurat de mulți oaspeți și de o atmosferă festivă, udată din plin cu whiskey irlandez și șampanie. Niciun participant nu și-a dat seama, dar această ocazie a fost ultima la care au petrecut împreună la Paris.



În ciuda necazurilor câtorva, așteptările Franței pentru următorul deceniu păreau luminoase. Retragera lui Raymond Poincaré în iulie, din cauza bolii, se poate să fi pus capăt liniștii care marcase cei doi ani și ceva cât timp a fost prim-ministru și, pe măsură ce săptămânile de toamnă treceau rapid, nimeni nu se aștepta la vreo problemă. Franța reușise să treacă de Marele Război și, deși victoria fusese cumpărată la un preț prea scump – în special în ceea ce privește viața oamenilor – în 1929 Franța se bucura de prosperitate și se uita la viitor cu optimism. Unul dintre acești francezi optimiști era Maurice Ravel. Întotdeauna interesat de viitor și de tehnologia avansată, Ravel a intrat în al șaselea deceniu de viață participând activ la eforturile de a înregistra muzică. „Curios în toate”, conform muzicologului Jean Dunoyer, „și dând atenție cu pasiune explorării fenomenelor sunetului, Ravel a primit cu bucurie și a urmat progresul muzicii înregistrate.”<sup>47</sup>

În noiembrie 1929, a fost de acord să formeze un comitet de experți pentru a asista tehnicienii în procesul de manufacturare a discurilor și a fost primul compozitor care a avut aproape toate operele majore înregistrate pe discuri în timpul vieții – înregistrate de el însuși sau de către prieteni și colegi. Deloc surprinzător, Ravel a fost printre primii deținători ai unui fonograf, pe care l-a instalat în casa lui din Montfort l'Amaury.

O altă optimistă era Marie Curie, căreia se poate să-i fi displicut rolul oficial în care se găsea din ce în ce mai mult, dar care recunoștea intențiile bune ale celor care erau în jurul ei. În cele din urmă, a doua călătorie în America, în toamna anului 1929, a fost determinată de un grup de femei care a strâns suficienți bani pentru a cumpăra un gram de radiu pentru institutul din Polonia, țara natală a lui Curie. Așa cum a recunoscut repede Curie, „este de nețăgăduit sinceritatea tuturor celor care au făcut aceste lucruri și convingerea lor că trebuie să le facă”<sup>48</sup>.

Deși în 1929 combativa aripă dreaptă Jeunesses patriotes pretindea că are 300 de membri, scopul majoritar împărtășit de mult mai mulți oameni – exprimat în pactul Briand-Kellogg sau în Cité internationale universitaire de Paris – era același, pacea în lume. Pe măsură ce parizienii își continuau viața de zi cu zi, stabilitatea, economică și politică, părea asigurată.

Apoi o criză economică de proporții fără precedent a lovit lumea. A început la sfârșitul lui octombrie în 1929 pe Wall Street și s-a răspândit repede, deși la început



Franța a fost relativ imună la efectele ei devastatoare. Nu s-a transformat în explozie imediat, în parte pentru că rata șomajului în Franța era scăzută, iar controlul creditelor era destul de ferm și, de asemenea, din cauza nivelului relativ scăzut de investiții în piața de acțiuni. Dar efectele crizei se făceau simțite în exterior, începând cu turiștii americani și britanici și expatriații care dintr-odată aveau mai puțini bani sau nu mai aveau deloc și care fie căutau locuri mai ieftine pentru case, fie, mai trist, erau nevoiți să se întoarcă în țările lor.

Oriunde ajungeau, aduceau cu ei amintiri dintr-un deceniu care, retrospectiv, părea glorios de lipsit de griji și vesel, fie că era văzut ca o escapadă amuzantă alimentată de alcool sau ca un fel de Camelot. În amintire, *les Années folles* excitau și străluceau, acompaniați de un insistent ritm de jazz. Apartamentul de la etajul patru al lui Ernest și Hadley, unde se urca fără ascensor, adunările improvizate de la Shakespeare and Company, întâlnirile întâmplătoare la Dôme, la Rotonde sau la Dingo – toate acestea, ca și amintirea râsului nestăpânit al lui Kiki, alcătuiau portretul acelor ani.

Și totuși, uitându-se înapoi la *les Années folles* și anii de glorie ai cartierului Montparnasse, doi dintre cei mai vechi locuitori ai lui, Hugh Ford și Morrill Cody, au remarcat ceea ce ei numeau „distorsionarea și împodobirea cu o aură romantică a timpului, locului și locuitorilor”. Îi deranja, așa cum îi deranja și pe alții care locuiau la Paris în timpul acelor ani, că două mituri despre Montparnasse deveniseră adânc înrădăcinate: unul, că locuitorii erau „o gașcă libidinoasă de bețivi necumpătați și afemeiați” și al doilea, că erau „o comunitate armonioasă de artiști cu idei generoase care se adunau în cafenele pentru a discuta despre marea artă”. Nu fuseseră nici una, nici alta, Ford și Cody erau de acord: nu fuseseră nici „atât de glorioși, nici atât de notorii cum au fost făcuți să pară”<sup>49</sup>.

Atunci, despre ce era vorba? Kiki, întotdeauna optimistă, dar niciodată o romantică, scria în memoriile ei din 1929: „Montparnasse este un sat rotund ca un circ”. Toți oamenii de pe pământ au venit aici să-și întindă corturile; și totuși toți sunt ca o mare familie.” A recunoscut că era păcat că „toate micuțele crame, unde oricine putea să mănânce o masă bună, dispăruseră”. Și, în „unele seri, trebuie să spun, au încercat să mă îndepărteze de pe drumul datoriei și să mă ducă în Montmartre”. Totuși, caracteristic, a adăugat că „a refuzat să fie o dezertoare”<sup>50</sup>. Și nu a părăsit niciodată Montparnasse, nici după ce petrecerea se terminase.

# Note

## CAPITOLUL 1 — *Sfârșitul nopții* (1918)

Sursele selectate pentru capitolul de față și cele care urmează apar pe listă în ordinea aproximativă în care au fost folosite în text: Adam Helen Pearl, *Paris Sees It through a Diary, 1914-1919*, Hodder & Stroughton, New York, 1919; Curie Eve, *Madame Curie: A Biography*, Da Capo, New York, 2001; Quinn Susan, *Marie Curie: A Life*, Simon & Schuster, New York, 1995; Mugnier Abbé (Arthur), *Journal de l'Abbé Mugnier 1879-1939*, Mercure de France, Paris, 1985; Proust Marcel, *Correspondance de Marcel Proust*, ed. Philip Kolb, Paris, Plon, 1989; Cocteau Jean, *The Journals of Jean Cocteau*, Criterion Books, New York, 1956; Steegmuller Francis, *Cocteau: A Biography*, Little Brown, Boston, 1970; MacMillan Margaret, *Paris 1919: Six Months That Changed the World*, Random House, New York, 2002; Weber Nicholas Fox, *Le Corbusier: A Life*, Knopf, New York, 2008); Petit Jean, *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Geneva, Elveția, 1970; Brooks H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago, 1997; Jencks Charles, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, Monacelli Press, New York, 2000; Gans Deborah, *The Le Corbusier Guide*, Princeton Architectural Press, New York, 2006; Monet Claude, *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters*, Macdonald, Londra, 1989; Wildenstein Daniel, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, Taschen/Wildenstein Institute, Cologne, Germania și Paris, France 1999, vol. 1; Bougault Valérie, *Paris, Montparnasse: The Heyday of Modern Art, 1910-1940*, Editions Pierre Terrail, Paris, 1997; Press, 2006; Claude Monet, *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters*, Macdonald, Londra, 1989; De Francia Peter, *Fernand Léger*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1983; Mare André, *André Mare, cubisme et camouflage, 1914-1918*, Musée de Bernay, Bernay, Franța, 1998; Wells H. G., *The War That Will End War*, Duffield, New York, 1914; Sasson Siegfried, *Sherston's Progress*, Faber & Faber, Londra,

1936; Radiguet Raymond, *Count d'Orgel*, Pushkin Press, Londra, 2001; Sachs Maurice, *The Decade of Illusion: Paris, 1918–1928*, Knopf, New York, 1933; Deslandres Yvonne, *Poiret: Paul Poiret, 1879–1944*, Editions du Regard, Paris, 1986; Baudot François, *Poiret*, Assouline, New York, 2006; Poiret Paul, *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret*, V & A Publishing, Londra, 2009; Madsen Axel, *Chanel: A Woman of Her Own*, Henry Holt, New York, 1990; Morand Paul, *The Allure of Chanel*, Pushkin Press, Londra, 2008; Picardie Justine, *Coco Chanel: The Legend and the Life*, itbooks, New York, 2010; Leymarie Jean, *Chanel*, Abrams, New York, 2010; Kiki, *Kiki's Memoirs*, Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1996; Richardson John A., *Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917–1932*, Knopf, New York, 2007; Crespelle Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Epoque, 1905–1930*, Hachette, Paris, 1976; Klüver Billy și Martin Julie, *Kiki's Paris: Artists and Lovers, 1900–1930*, Abrams, New York, 1989; Franck Dan, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, Grove Press, New York, 2001; Stein Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Vintage, New York, 1990; Rhodes Anthony, *Louis Renault: A Biography*, Harcourt, Brace & World, New York, 1970; Reynolds John, *Citroën André: The Man and the Motor Cars*, Sutton, Thrupp, Stroud, Marea Britanie, 1996; Frèrejean Alain, *Citroën André, Renault Louis: un duel sans merci*, A. Michel, Paris, 1998; Orenstein Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Dover, New York, 1991; Ravel Maurice, *Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, ed. Arbie Orenstein, Dover, Mineola, New York, 2003; Lacouture Jean, *De Gaulle: The Rebel, 1890–1944*, Norton, New York, 1993; Williams Charles, *The Last Great Frenchman: A Life of General de Gaulle*, Wiley, New York, 1993).

1. Adam, *Paris Sees It Through*, pp. 255–256.
2. Proust către Madame Straus, [le lundi soir 11 novembre 1918], în *Correspondance* de Marcel Proust, pp. 17:448–450.
3. Apollinaire a trăit pe Boulevard Saint-Germain, numărul 202, din 1913 până la moartea sa.
4. Cocteau, *Journals of Jean Cocteau*, p. 48.
5. Jeanneret a trăit pe Rue Jacob, numărul 20, unde va rămâne până în 1934. Scriitoarea americană expatriată Natalie Clifford Barney locuia la parter.
6. Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 52.
7. Monet către Clemenceau, 12 noiembrie 1918, în *Monet by Himself*, p. 252. Monet a propus inițial ca acestea să fie expuse în Musée des Arts Décoratifs.
8. Geffroy citat în *Wildenstein*, Monet, p. 1:410.
9. Monet citat în *Wildenstein*, Monet, p. 1:422. Vezi și Monet către G. sau J. Bernheim – Jeune, 24 noiembrie 1918, în *Monet by Himself*, p. 252.
10. *Bougault*, Paris, Montparnasse, p. 159. O traducere ușor diferită apare în *De Francia*, Fernand Léger, p. 40.
11. „Acesta, cel mai mare dintre războaiele noastre, nu e doar un alt război – e ultimul război!” (Wells, *The War That Will End War*, p. 14).

12. Kessel citat în *Bougault*, Paris, Montparnasse, p. 159.
13. *New York Times*, 5 august 2014.
14. Sassoon, *Sherston's Progress*, p. 278. „Viziunea mea cavaleriească despre război se dezumflase... Cum să-mi reîncep viața când nu mai credeam în nimic în afara faptului că mie și generației mele ni se jucase o farsă murdară?”
15. Radiguet, *Comte d'Orgel*, p. 107.
16. Sachs, *Decade of Illusion*, pp. 9, 10.
17. Steegmuller, *Cocteau*, p. 214.
18. Madsen, *Chanel*, p. 4.
19. Morand, *Allure of Chanel*, pp. 42–43.
20. Picardie, *Coco Chanel*, p. 70.
21. Kiki, *Kiki's Memoirs*, pp. 75, 81.
22. *Ibidem*, p. 84.
23. *Ibidem*, p. 126. Și alți locuitori săraci din Montparnasse au avut experiențe similare (*Kiki's Memoirs*, p. 254).
24. *Ibidem*, p. 132.
25. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 193.
26. Rhodes, *Louis Renault*, pp. 42, 48.
27. Ravel către Lucien Garban, 8 mai 1916, în *Ravel Reader*, p. 165.
28. Ravel către Mme René de Saint-Marceaux, 22 ianuarie 1919, în *Ravel Reader*, p. 186.
29. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel*, p. 53.
30. *Ibidem*, p. 54. Aceasta este o cuvântare nedată, ultima către tovarășii lui din închisoarea Wülzburg.

## CAPITOLUL 2 — Viața merge înainte (1918-1919)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: De Francia, *Fernand Léger*; Blaise Cendrars, *J'ai tué*, Paris, G. Grès, 1919; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Musée des Arts Décoratifs, Paris, France, *Fernand Léger, 1881–1955: [Exposition] juin–octobre 1956*, Paris, F. Hazan, 1956; Mary McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and Their Friends through the Great War*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2014); Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*; Petit, *Le Corbusier lui-même*; Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*; Carol S. Eliel, *L'Esprit nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*, cu eseuri de Françoise Ducros, Tag Gronberg, și traducere din engleză după *After Cubism* de Amédée Ozenfant și Charles-Edouard Jeanneret, Los Angeles County Museum of Art în asociere cu Harry N. Abrams, Los Angeles, California, 2001; Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton University Press, Princeton,

New Jersey, 1989; Kevin Birmingham, *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses*, Penguin, New York, 2014; Amanda Vaill, *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy, A Lost Generation Love Story*, Broadway Books, New York, 1999; Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Simon & Schuster, New York, 1996); William McBrien, *Cole Porter: A Biography*, Vintage, New York, 1998; Elsa Maxwell, *R.S.V.P.: Elsa Maxwell's Own Story*, Little, Brown, Boston, 1954; Rhodes, *Louis Renault*; Ruth Brandon, *Ugly Beauty: Helena Rubinstein, L'Oréal, and the Blemished History of Looking Good*, Harper, New York, 2011; William C. Carter, *Marcel Proust: A Life*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2000); Céleste Albaret, *Monsieur Proust: A Memoir*, McGraw-Hill, New York, 1976); Marcel Proust, *Selected Letters*, ed. Philip Kolb, HarperCollins, Londra, 2000; Marcel Proust, *La Correspondance de Marcel Proust*, ed. Philip Kolb, Plon, Paris, 1989–1993; Alain Duménil, *Parfum d'empire: la vie extraordinaire de François Coty*, Plon, Paris, 2009; Ghislaine Sicard-Picchiottino, *François Coty: un industriel corse sous la IIIe République*, Albiana, Ajaccio, Franța, 2006; Roulhac B. Toledano și Elizabeth Z. Coty, *François Coty: Fragrance, Power, Money*, Pelican, Gretna, La., 2009); Darius Milhaud, *Notes without Music*, Knopf, New York, 1953; Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, Palatine, Paris, 1963; Rollo H. Myers, *Erik Satie*, Dover, New York, 1968; Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, Twayne, Boston, 1988; Barbara L. Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, Marea Britanie, 2013; Steegmuller, *Cocteau*; Arthur Gold și Robert Fizdale, *Misia: The Life of Misia Sert*, Morrow, New York, 1981; Sjeng Scheijen, *Diaghilev: A Life*, Oxford University Press, New York, 2009; Maurice Sachs, *Day of Wrath: Confessions of a Turbulent Youth*, Arthur Baker, Londra, 1953; Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, Gallimard, Paris, 1989, vol. 1 (1898–1918).

1. Cendrars, tradus și citat în De Francia, *Fernand Léger*, pp. 34–35. Ediția originală din *J'ai tué* a apărut în noiembrie 1918, cu ilustrații de Fernand Léger. O ediție din 1919 conține un portret al lui Cendrars, de Léger.
2. Dintr-o cuvântare din 1925. Léger, tradus și citat în De Francia, *Fernand Léger*, p. 36.
3. Musée des Arts Décoratifs, *Fernand Léger*, p. 78.
4. Termenul de „Tubism” a fost inițial unul depreciativ, dat de criticul Louis Vauxcelles, cel care – cu ajutorul involuntar al lui Matisse – a dat și numele cubismului (vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*, p. 180).
5. La Galeria Thomas, pe rue de Penthievre nr. 5, o galerie temporară pe care Ozenfant a organizat-o în Jove, salonul de croitorie pe care conducea.
6. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 166.
7. Pentru detalii, vezi Nicholas Weber, *Le Corbusier*, pp. 779–780n5.
8. Petit, *Le Corbusier lui-même*, p. 52.
9. Din *Après le Cubisme*, în Eliel, *L'Esprit nouveau*, p. 133.
10. *Ibidem*, pp. 132, 142.

11. Statistici furnizate de Birmingham, *The Most Dangerous Book*, p. 163. Amanda Vaill dă informații asemănătoare, inclusiv 6 000 de americani trăiau la Paris în 1921 și 30 000 până în 1924 (*Everybody Was So Young*, p. 96)
12. Maxwell, R.S.V.P., pp. 119–120.
13. *Ibidem*, pp. 119–20.
14. McBrien, *Cole Porter*, p. 73.
15. A fost recunoscut în nenumărate rânduri pentru vitejie, primind și la Croix de Guerre.
16. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 168.
17. Carter, *Marcel Proust*, p. 679.
18. Proust către Walter Berry, [21 ianuarie 1919], în Proust, *Selected Letters*, p. 4: 65.
19. Walter Berry către Marcel Proust, 22 ianuarie 1919, în Proust, *Correspondance*, p. 18: 55.
20. Milhaud, *Notes without Music*, p. 94.
21. *Ibidem*, pp. 13, 21.
22. *Ibidem*, p. 17.
23. *Ibidem*, pp. 43, 44.
24. *Ibidem*, pp. 70, 75.
25. *Ibidem*, p. 98.
26. *Ibidem*, p. 225. Poulenc a scris: „Nu am împărtășit niciodată aceeași estetică și muzica noastră a fost întotdeauna foarte diferită” (Steegmuller, *Cocteau*, pp. 238–239).
27. Conform lui Poulenc, Jean Cocteau era atras de nou, nu era teoreticianul nostru, cum au pretins mulți, ci prietenul și genialul nostru purtător de cuvânt (Steegmuller, *Cocteau*, p. 239).
28. Steegmuller, *Cocteau*, p. 207.
29. *Ibidem*, p. 82.
30. Gold și Fizdale, *Misia*, p. 215.
31. Scheijen, *Diaghilev*, prefață, p. 36.
32. Steegmuller, *Cocteau*, p. 214.
33. Sachs, *Day of Wrath*, p. 75.
34. Cocteau, *Lettres à sa mère*, p. 1: 351.

### CAPITOLUL 3 — Versailles și victoria (1919)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Harold George Nicholson, *Peacemaking*, 1919, Grosset & Dunlap, New York, 1965; Adam, *Paris Sees It Through*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Carter, *Marcel Proust*; David Robin Watson, *Georges Clemenceau: A Political Biography*, David McKay, New York, 1974; Margaret MacMillan, *Paris 1919: Six Months That Changed the World*, Random House, New York, 2002; Philippe Bernard și Henri Dubief, *The Decline of the Third Republic, 1914–1938*, Cambridge University Press, New York, 1988; Rhodes, *Louis Renault*; Reynolds, *André Citroën*; Frèrejean, *André Citroën, Louis Renault*; Ravel, *Ravel Reader*; Orenstein, *Ravel*; Roger Nichols, *Ravel*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2011; Marguerite Long, *Au piano avec Maurice Ravel*, Juillard, Paris, 1971; Bougault, *Paris*,



Montparnasse; Steegmuller, *Cocteau*; Jean Hugo, *Avant d'oublier: 1918–1931*, Fayard, Paris, 1976; Albaret, *Monsieur Proust*; Proust, *Selected Letters*; Maxwell, R.S.V.P.; McBrien, *Cole Porter*; Radiguet, *Count d'Orgel*; Gold și Fizdale, *Misia*; Misia Sert, *Misia and the Muses: The Memoirs of Misia Sert*, John Day, New York, 1953; Poirer, *King of Fashion*; Baudot, *Poirer*; Deslandres, *Poirer*; Russell T. Clement, *Les Fauves: A Sourcebook*, Greenwood, Westport, Connecticut, 1994; Jacques-Emile Blanche, *More Portraits of a Lifetime: 1918–1938*, J. M. Dent, Londra, 1939; Michael de Cossart, *The Food of Love: Princesse Edmond de Polignac and Her Salon*, Hamish Hamilton, Londra, 1978; Frederick Brown, *The Embrace of Unreason: France, 1914–1940*, Knopf, New York, 2014; Eugen Joseph Weber, *Action Française: Royalism and Reaction in Twentieth Century France*, Stanford University Press, Stanford, California, 1962; Arthur Gold și Robert Fizdale, *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt*, Vintage, New York, 1992; Lysiane Sarah Bernhardt și Marion Dix, *Sarah Bernhardt, My Grandmother*, n.p., 1949; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Scheijen, *Diaghilev*; André Mare, *Carnets de guerre, 1914–1918*, Herscher, Paris, 1996; Nicole Zapata-Aubé, *André Mare, cubisme et camouflages, 1914–1918*, Musée de Bernay, Bernay, Franța, 1998.

1. Nicolson, *Peacemaking*, 1919, p. 6.
2. Adam, *Paris Sees It Through*, pp. 266–267.
3. *Ibidem*, p. 269.
4. *Ibidem*, p. 270.
5. „Am câștigat războiul: acum trebuie să câștigăm pacea, iar asta se poate să fie mai dificil.” (Watson, *Georges Clemenceau*, p. 327)
6. Adam, *Paris Sees It Through*, p. 259.
7. MacMillan, *Paris*, 1919, p. 16.
8. Reynolds, *André Citroën*, p. 58.
9. Ultimul de zid de apărare al Parisului, fortificația Thiers, nu va fi demolat decât după Primul Război Mondial. Șoseaua de centură a Parisului, Boulevard Périphérique, a fost construit în locul lui.
10. Ravel către Ida Godebska, 24 mai 1919, în *Ravel Reader*, p. 190.
11. Long, *Au piano avec Maurice Ravel*, p. 142.
12. Bougault, *Paris, Montparnasse*, p. 122.
13. Steegmuller, *Cocteau*, p. 249. Steegmuller notează despre Cocteau următoarele: „Cocteau a minimalizat întotdeauna experiența pe care Radiguet o căpătase înainte de a-l fi întâlnit pe el”.
14. Steegmuller, *Cocteau*, pp. 276, 254, 249, 252.
15. *Ibidem*, p. 249.
16. Watson, *Georges Clemenceau*, p. 336.
17. MacMillan, *Paris*, 1919, p. 86.

18. Albaret, *Monsieur Proust*, p. 204; Proust către Mme Straus, 12 noiembrie 1918, în *Selected Letters*, pp. 4: 61–62.
19. Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*, p. 79.
20. Suma totală a datoriei pe care Germania trebuia să o plătească după război, în jur de 226 miliarde de mărci aur, a fost redusă în 1921 la 132 de miliarde (în continuare o sumă imensă), o parte din sumă urmând să fie plătită în materii prime. Germanii aveau de plătit, în mare, două miliarde de mărci anual, pe lângă o sumă egală cu un sfert din exporturile lor (vezi Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*, p. 109).
21. Deficitul de 26 de miliarde de franci pe care Franța îl înregistra în 1919 a fost redus la 10 miliarde până în 1922 (Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*, p. 95).
22. Maxwell, R.S.V.P., pp. 135–136.
23. *Ibidem*, p. 142, 9.
24. Steegmuller, *Cocteau*, p. 227n.
25. Gold și Fizdale, *Misia*, p. 199 (dintr-un capitol care lipsește din memoriile publicate ale Misiei).
26. Poiret, *King of Fashion*, p. 130. Reședința era situată pe rue d'Antin, acum avenue Franklin D. Roosevelt. Nu mai există nici ea, nici grădinile.
27. Poiret, *King of Fashion*, p. 130.
28. *Ibidem*, pp. 131, 133–134.
29. *Ibidem*, p. 135.
30. Albaret, *Monsieur Proust*, p. 155.
31. Blanche, *More Portraits of a Lifetime*, pp. 8–9.
32. Albaret, *Monsieur Proust*, p. 315.
33. Proust către Madame de Noailles, 27 mai 1919, în *Selected Letters*, p. 4: 78.
34. Nicolson, *Peacemaking, 1919*, p. 368.
35. *Ibidem*, p. 370.
36. Adam, *Paris Sees It Through*, pp. 312, 314.
37. Înalt de 17 m, cu un soclu înalt de 8 m, cântărea 40 t (Zapata-Aubé, *André Mare*, p. 115).
38. Acest cenotaf, precum corespondentul lui din Londra, a fost construit rapid din lemn, pământ și alte materiale perisabile și nu era gândit să fie permanent. Englezilor le-a plăcut cenotaful lor și au comandat imediat o versiune permanentă în piatră. Nu s-a întâmplat la fel și cu cenotaful francez.

#### CAPITOLUL 4 — Un nou început (1919-1920)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Quinn, *Marie Curie*; Eugen Weber, *Action Française*; Mugnier, *Journal*; Brown, *Embrace of Unreason*; Max Jacob și Jean Cocteau, *Correspondance, 1917–1944*, ed. și introd. Anne Kimball, Paris-Méditerranée, Paris, 2000; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Mary McAuliffe, *Dawn of the Belle Epoque: The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends*, Rowman &



Littlefield, Lanham, 2011; Watson, *Georges Clemenceau*; Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1980; Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*, Norton, New York, 1983; Birmingham, *Most Dangerous Book*; Georges Clemenceau, *Claude Monet: The Water Lilies*, Doubleday, Doran, Garden City, New York, 1930; Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, vol. 1; Monet, *Monet by Himself*; Célia Bertin, *Jean Renoir: A Life in Pictures*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991; Jean Renoir, *My Life and My Films*, Atheneum, New York, 1974; André Bazin, *Jean Renoir*, De Capo, New York, 1992; Hilary Spurling, *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse, the Conquest of Colour, 1909–1954*, Knopf, New York, 2005; Meryle Secrest, *Modigliani: A Life*, Knopf, New York, 2011; Ambrogio Ceroni, *Amedeo Modigliani, peintre: suivi des „souvenirs” de Dunia Czechowska*, Edizioni del Milione, Milano, 1958; Morand, *The Allure of Chanel*; Madsen, *Chanel*; Picardie, *Coco Chanel*; Leymarie, *Chanel*; Gold și Fizdale, *Misia*; Steegmuller, *Cocteau*; Albaret, *Monsieur Proust*; Proust, *Selected Letters*; Carter, *Marcel Proust*; Proust, *Correspondance de Marcel Proust*; Herbert R. Lottman, *Man Ray's Montparnasse*, Harry N. Abrams, New York, 2001; Roger Ingpen, *The Fighting Retreat to Paris*, Hodder & Stoughton, New York, 1914; Silver, *Esprit de Corps*.

1. Mugnier, 1 iunie 1919, în *Journal*, p. 355.
2. Anne Kimball, introduce la Jacob și Cocteau, *Correspondance*, p. 22.
3. Pentru mai multe detalii despre politica anilor 1870, vezi McAuliffe, *Dawn of the Belle Epoque*, pp. 44, 73.
4. Taxa pe venit, adoptată de Camera Deputaților înainte de război, a intrat în vigoare după război.
5. Paul Deschanel, care din nefericire a înnebunit și a trebuit instituționalizat.
6. Watson, *Georges Clemenceau*, p. 387.
7. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 8.
8. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, [dintr-o variantă inițială a memoriilor ei], p. 25.
9. *Ibidem*, p. 32.
10. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 13.
11. *Ibidem*, p. 14.
12. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 37.
13. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 21.
14. Clemenceau, *Claude Monet*, p. 10.
15. Monet către Clemenceau, 10 noiembrie 1919, în *Monet by Himself*, p. 252.
16. Monet către Félix Fénéon, [pe la mijlocul lui decembrie 1919], în *Monet by Himself*, p. 253.
17. Monet către Gustave Geffroy, 20 ianuarie 1920, în *Monet by Himself*, p. 253.
18. Spurling, *Matisse the Master*, p. 217.
19. Jean Renoir, *My Life and My Films*, pp. 17, 22–23.

20. *Ibidem*, p. 40.
21. Jean Renoir a scris mai târziu că doctorii au spus că mama sa murise din cauza diabetului, dar el știa că „murise de din cauza nervilor și a oboselii acumulate din cauza călătoriei pe front, unde eu fusesem grav rănit” (*My Life and My Films*, p. 47).
22. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 43.
23. *Ibidem*, pp. 40, 44.
24. *Ibidem*, p. 47.
25. Secrest, *Modigliani*, p. 273.
26. Această relatare despre Modigliani vine de la Lunia Czechowska, o prietenă a agentului lui Modigliani, Léopold Zborowski, și a soției lui Zborowski. Czechowska poza adesea pentru Modigliani (Ceroni, *Amedeo Modigliani, peintre*, pp. 26, 28; vezi și Secrest, *Modigliani*, p. 279).
27. Secrest, *Modigliani*, p. 293.
28. Sau sensul literal – „Până la sacrificiul suprem” – ceea ce, pe mormintele italiene înseamnă, în general, „Până la moarte”. Mulțumiri lui Joseph Li Vecchi pentru traducere.
29. Morand, *Allure of Chanel*, p. 34.
30. *Ibidem*, pp. 54, 34.
31. Numele complet al Misiei, de atâtea ori măritată, era Misia Godebska Natanson Edwards Sert.
32. Morand, *Allure of Chanel*, pp. 65, 59.
33. *Ibidem*, p. 59.
34. Gold și Fizdale, *Misia*, p. 199.
35. Morand, *Allure of Chanel*, p. 66.
36. Picturile murale de la Rockefeller Plaza nr. 30 sunt încă acolo. Picturile murale ale lui Sert de la Waldorf Astoria au fost îndepărtate în anii 1970 și vândute apoi la Barcelona. Muzeul Carnavalet din Paris (Muzeul de Istorie din Paris deține decorurile sălii de bal de la Hôtel de Wendel, de pe avenue de New York, din Paris, făcute în 1924.
37. Morand, *Allure of Chanel*, pp. 61, 60.
38. Gold și Fizdale, *Misia*, pp. 218–219.
39. Albaret, *Monsieur Proust*, p. 294.
40. Proust către Madame Sert, [1 septembrie 1920], în *Selected Letters*, p. 4: 149.
41. Proust către Gaston Gallimard, [puțin înainte de 3 decembrie 1919], în *Selected Letters*, p. 4: 100.
42. Proust către Jacques Boulenger, [20 decembrie 1919], în *Selected Letters*, p. 4: 104.
43. „Ils ne peuvent pas vous comprendre: leur sommeil est trop profond” (Rivière către Proust, 29 mai 1920, în *Correspondance de Marcel Proust*, p. 19: 284).
44. Proust către Henri de Régnier, [14 aprilie 1920], în *Selected Letters*, pp. 4: 138–139.
45. Musée du Luxembourg, unde se află lucrări contemporane, și-a trimis multe picturi și sculpturi la adăpost, în altă parte, în timp ce alți posesori de colecții de artă, privați sau

publici, fie le-au ascuns sub pământ, fie în spatele unor panouri foarte solide (Ingpen, *The Fighting Retreat to Paris*, p. 164).

## CAPITOLUL 5 — *Les Années folles* (1920)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Sisley Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life in Paris; Salons, Cafés, Studios*, G. G. Harrap, Londra, 1928; McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*; Townsend Ludington, *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*, Dutton, New York, 1980; Sachs, *Decade of Illusion*; Shari Benstock, *Women of the Left Bank, Paris, 1900–1940*, University of Texas Press, Austin, 1986; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse*; Klüver și Martin, *Kiki's Paris; Kiki, Kiki's Memoirs*; Franck, *Bohemian Paris*; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Milhaud, *Notes without Music*; Steegmuller, *Cocteau*; Hugo, *Avant d'oublier*; Brown, *Embrace of Unreason*; Gillmor, *Erik Satie*; Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring; Russia and France, 1882–1934*, University of California Press, Berkeley, 2002; Scheijen, *Diaghilev*; Igor Stravinsky și Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Faber & Faber, New York, 2002; Spurling, *Matisse the Master*; Radiguet, *Count d'Orgel*; Morand, *Allure of Chanel*; Picardie, *Coco Chanel*; Madsen, *Chanel*; Gold și Fizdale, *Misia*; Baudot, *Poiret*; McBrien, *Cole Porter*; Ravel, *Ravel Reader*; Orenstein, *Ravel*; Nichols, *Ravel*; Poulenc, *Moi et mes amis*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*; Peter Blake, *The Master Builders*, Knopf, New York, 1960; Gans, *Le Corbusier Guide*; Eliel, *L'Esprit nouveau*; Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1982; Birmingham, *Most Dangerous Book*; Beach, *Shakespeare and Company*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*.

1. Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life in Paris*, p. 21.
2. Vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*.
3. Ludington, *John Dos Passos*, p. 175.
4. Sachs, *Decade of Illusion*, p. 8.
5. Sheri Benstock notează că din cauza faptului că în Codul lui Napoléon „nu exista nicio prevedere privind pedepsirea homosexualității... practicile homosexuale nu erau interzise prin lege” în Parisul din *La Belle Epoque* (Benstock, *Women of the Left Bank*, p. 47). Același lucru e adevărat și pentru Parisul anilor 1920.
6. Klüver și Martin, *Kiki's Paris*, p. 63.
7. Kiki, *Kiki's Memoirs*, p. 138.
8. Probabil lui Léopold Zborowski, care a devenit negustorul său de artă în 1916.
9. Kiki, *Kiki's Memoirs*, pp. 228–232. Criticul și scriitorul André Salmon a sugerat cândva ca o statuie a lui Libion să o înlocuiască pe cea a lui Balzac, sculptată de Rodin, chiar în fața la Rotonde (238, re p. 16).

10. Kiki, *Kiki's Memoirs*, p. 256.
11. *Ibidem*, pp. 139, 142.
12. Milhaud, *Notes without Music*, pp. 101–102.
13. Câteva luni mai târziu, *Le Bœuf sur le toit* a fost pus în scenă la Londra, cu subtitlul *The Nothing-Doing Bar* (Steegmuller, *Cocteau*, p. 244).
14. Milhaud, *Notes without Music*, p. 104.
15. Hugo, *Avant d'oublier*, p. 131. Le Bœuf sur le toit (barul) s-a deschis în ianuarie 1922. Se va muta, succesiv, din rue Boissy d'Anglas pe rue de Penthièvre și avenue Pierre-Ier-de-Serbie până să se stabilească la actuala sa adresă, rue du Colisée, lângă Champs-Élysées. Groupe des six și prietenii lor au început să frecventeze Gaya la sfârșitul lui 1920 sau începutul lui 1921 (Steegmuller, *Cocteau*, p. 263).
16. Brown, *Embrace of Unreason*, p. 134.
17. Citat din Madame Gleizes, soția pictorului cubist Albert Gleizes, în Steegmuller, *Cocteau*, p. 222n. Gleizes, încă susținător al cubismului, era adesea ținta atacurilor dadaiste.
18. Gillmor, *Erik Satie*, p. 245.
19. Vezi Capitolul 9. Americanii la Paris (1924).
20. Steegmuller, *Cocteau*, p. 227.
21. *Ibidem*, p. 227.
22. Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 380.
23. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, pp. 126, 137. O bună parte din muzică s-a dovedit, de fapt, compusă de alți compozitori decât Pergolesi (Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 622n55).
24. Spurling, *Matisse the Master*, p. 230.
25. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 113.
26. Hugo, *Avant d'oublier*, p. 67.
27. Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 312.
28. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 138.
29. Morand, *Allure of Chanel*, pp. 127–129. A doua soție a lui Stravinski a negat vehement posibilitatea unei asemenea relații (Picardie, *Coco Chanel*, pp. 133–134).
30. Morand, *Allure of Chanel*, p. 127.
31. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 141.
32. Morand, *Allure of Chanel*, p. 129.
33. Unii spun că ar fi fost vorba de 300 000 de franci (Madsen, *Chanel*, p. 113), iar Chanel însăși dă declarații contradictorii „Sunt doar un designer francez”, își aduce ea aminte că i-ar fi spus lui Diaghilev, „dar uite 200 000”; apoi însă îi spune lui Morand: „Voiam să-l aud – *Le Sacre du Printemps* – și m-am oferit să-l finanțez. Nu regret că m-a costat 300 000 de franci” (Morand, *Allure of Chanel*, pp. 87–88).
34. Picardie, *Coco Chanel*, p. 128.
35. Ravel către Jean Marnold, 7 februarie 1906, în *Ravel Reader*, p. 80.

36. Vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*, pp. 188, 232, 375n14. Vezi și scrisoarea lui Ravel către Misia – „Sărmanul Daphnis a avut multe reproșuri de îndurat din partea lui Diaghilev... deși nu a fost mereu vina lui” (Gold și Fizdale, *Misia*, p. 226).
37. Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 179; Orenstein, *Ravel*, pp. 77–78. În pofida părerii lui Diaghilev, George Balanchine a transformat cu succes *La Valse* într-un balet, deși *La Valse* a devenit foarte popular în sala de concerte (Gold și Fizdale, *Misia*, p. 228n).
38. „Mais ce qu’il y a eu d’extraordinaire, c’est que Stravinsky n’a pas dit UN MOT!” (Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 179).
39. Pe lângă acest episod neplăcut, notează Poulenc, lui Ravel nu i-a plăcut muzica lui Stravinski după *Les Noces* – „Nu i-a plăcut *Oedipus Rex*, nu i-a plăcut nimic din toate astea” (*Moi et mes amis*, p. 178).
40. McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*, pp. 111–113.
41. Ravel către Roland-Manuel, 22 ianuarie 1920, în *Ravel Reader*, p. 199.
42. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, pp. 88, 47.
43. *Ibidem*, pp. 170, 171.
44. *Ibidem*, pp. 177, 179.
45. *Ibidem*, p. 178; Gans, *Le Corbusier Guide*, pp. 30–31.
46. Birmingham, *Most Dangerous Book*, p. 55.
47. Brown, *Embrace of Unreason*, p. 91.

## CAPITOLUL 6 — Nunți, despărțiri și alte aventuri (1921)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Lacouture, *De Gaulle: The Rebel*; Williams, *The Last Great Frenchman*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*; Picardie, *Coco Chanel*; Morand, *Allure of Chanel*; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Alfred H. Barr Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, Museum of Modern Art/Plantin, New York, 1951; Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*; Carl Schmidt, *Enrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2001; Jacob și Cocteau, *Correspondance*; Steegmuller, *Cocteau*; Cocteau, *Lettres à sa mère*, vol. 2; Hugo, *Avant d’oublier*; Scheijen, *Diaghilev*; Milhaud, *Notes without Music*; Gold și Fizdale, *Misia*; Man Ray, *Self Portrait*, Little, Brown, Boston, 1988; Neil Baldwin, *Man Ray, American Artist*, Da Capo, New York, 2001; Lottman, *Man Ray’s Montparnasse*; Roland Penrose, *Man Ray*, Thames & Hudson, New York, 1989; Kiki, *Kiki’s Memoirs*; Bertin, *Jean Renoir*; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Walter B. Rideout, *Sherwood Anderson: A Writer in America*, University of Wisconsin Press, Madison, 2006, vol. 1; Quinn, *Marie Curie*; Eve Curie, *Madame Curie*; McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*; James Joyce, *Ulysses*, Vintage, New York, 1993; Birmingham, *Most Dangerous Book*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Beach, *Shakespeare and Company*; Georges Clemenceau, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet: Correspondance*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993; Wildenstein, *Monet, or the Triumph*

of Impressionism, vol. 1; Monet, *Monet by Himself*; Proust, *Selected Letters*; Proust, *Correspondance de Marcel Proust*; Carter, *Marcel Proust*; Albaret, *Monsieur Proust*; Judith Thurman, *Secrets of the Flesh: A Life of Colette*, Ballantine, New York, 1999; Orenstein, *Ravel*; Ravel, *Ravel Reader*; Harry Kessler, *The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918–1937*, Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1971; Laird McLeod Easton, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*, University of California Press, Berkeley, 2002; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*; Eliel, *L'Esprit nouveau*.

1. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel*, p. 63.
2. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 190.
3. Vezi Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*, pp. 171–172.
4. Morand, *Allure of Chanel*, p. 96
5. Barr, *Picasso*, p. 100.
6. Durey s-a retras oficial din Les Six în 1921, din motive de sănătate (Schmidt, *Entrancing Muse*, p. 94).
7. Steegmuller, *Cocteau*, p. 268n.
8. Scheijen, *Diaghilev*, p. 366.
9. Steegmuller, *Cocteau*, p. 270.
10. *Ibidem*, p. 270.
11. Cocteau către mama sa, 30 martie 1921, în *Cocteau à sa mère*, p. 2:103; Steegmuller, *Cocteau*, p. 272.
12. Steegmuller, *Cocteau*, p. 275.
13. Baldwin, *Man Ray*, p. 72.
14. *Ibidem*.
15. *Ibidem*, p.70.
16. *Ibidem*, p. 83.
17. Man Ray, *Self Portrait*, p. 104.
18. *Ibidem*, p. 106.
19. *Ibidem*, p. 109.
20. *Ibidem*, p. 99.
21. *Ibidem*, p. 97.
22. Penrose, *Man Ray*, p. 76. La începutul anilor 1920, Penrose (care va deveni în timp Sir Roland Penrose) trăia la Paris, unde cunoștea pe toată lumea din lumea artei. Va sfârși prin a se căsători cu amanta, eleva și colaboratoarea lui Man Ray, Lee Miller.
23. Man Ray, *Self Portrait*, p. 116.
24. Bertin, *Jean Renoir*, p. 53
25. Eve Curie, *Madame Curie*, p. 322.
26. Quinn, *Marie Curie*, p. 385.

27. *Ibidem*, p. 387.
28. Vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*, pp. 198–200, 209–212.
29. Eve Curie, *Madame Curie*, p. 336.
30. *Ibidem*.
31. Joyce, *Ulysses*, p. 28.
32. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 47.
33. Monet către Arsène Alexandre, 22 octombrie 1921, în *Monet by Himself*, p. 257. Vezi și Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, p. 1:415.
34. Clemenceau către Monet, 31 martie 1921, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet*, p. 87.
35. Așa s-a și întâmplat. Însă Monet nu a fost niciodată mulțumit de zona desemnată expunerii nuferilor săi și, nu de mult, cei de la Orangerie au reamenajat complet încăperile, pentru un efect mult mai bun.
36. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, p. 1: 422.
37. Vezi, de exemplu, Proust către Madame de Cheigné, [în septembrie 1921], în *Selected Letters*, p. 4: 257: „Această scrisoare inutilă, când nu pot să scriu nimănui, este neterminată, dar nu am puterea să continui cu ea în această seară.”
38. Gide către Proust, 3 mai 1921, în *Selected Letters*, p. 4: 218.
39. Vezi, de exemplu, Léon Daudet către Marcel Proust, 18 iunie 1921, p. 352, și Jacques Boulenger către Proust, în notele editorului, atașate la Proust către Boulenger, 6 decembrie 1921, p. 565n3, ambele în *Correspondance* de Marcel Proust, vol. 20.
40. Gide către Proust, 3 mai 1921, în *Selected Letters*, p. 4:218.
41. Carter, *Marcel Proust*, p. 750.
42. Albaret, *Monsieur Proust*, p. 299.
43. Colette către Marcel Proust, [la începutul lui iulie 1921], în *Correspondance* de Marcel Proust, p. 20:380. Colette a adăugat că *Sodome et Gomorrhe* i s-a părut „sclipitoare”, „magnifică” și a jurat că nimeni în afară de Proust nu ar mai putea adăuga nimic la ce a scris el deja (pp. 20: 380–382). Vezi, de asemenea, Jacques-Emile Blanche către Marcel Proust, 9 mai 1921, în *Correspondance* de Marcel Proust, pp. 20: 247–249.
44. Thurman, *Secrets of the Flesh*, p. 292.
45. Arbie Orenstein în *Ravel Reader*, p. 13.
46. Colette de Jouvenel către Maurice Ravel, [5 martie 1919], în *Ravel Reader*, p. 189.
47. Orenstein, *Ravel*, p. 80.
48. Kessler, 11 decembrie 1921, p. 144; 22 decembrie 1921, pp. 145–146; 13 august 1922, p. 192, toate în *Diaries of a Cosmopolitan*.
49. Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, p. 502.
50. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 181.
51. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 183.



CAPITOLUL 7 — *Generația pierdută* (1922)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Michael Reynolds, *The Young Hemingway*, Norton, New York, 1998; Michael Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, Norton, New York, 1999; Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Touchstone, New York, 1996; Gioia Diliberto, *Paris without End: The True Story of Hemingway's First Wife*, Harper Perennial, New York, 2011; Beach, *Shakespeare and Company*; Ellmann, *James Joyce*; Birmingham, *Most Dangerous Book*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*; Jimmie Charters, după cum i-a spus lui Morrill Cody, *This Must Be the Place: Memoirs of Montparnasse*, Collier Macmillan, New York, 1989; Samuel Putnam, *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*, Viking, New York, 1947; Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983; John Malcolm Brinnin, *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*, Addison-Wesley, Reading, Massachusetts, 1987; A. E. Hotchner, *Papa Hemingway: A Personal Memoir*, Random House, New York, 1966; Albaret, *Monsieur Proust*; Carter, *Marcel Proust*; Proust, *Selected Letters*; Proust, *Correspondance de Marcel Proust*; Hugo, *Avant d'oublier*; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Penrose, *Man Ray*; Man Ray, *Self Portrait*; Baldwin, *Man Ray, American Artist*; Kiki, *Kiki's Memoirs*; Klüver și Martin, *Kiki's Paris*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Eliel, *L'Esprit nouveau*; Jules Bertaut, *Paris, 1870–1935*, Eyre & Spottiswoode, Londra, 1936; Norma Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878–1978*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1979; Peter Kurth, *Isadora: A Sensational Life*, Little, Brown, Boston, 2001; Isadora Duncan, *My Life*, Liveright, New York, 2013; Irma Duncan, *Duncan Dancer*, Books for Libraries, New York, 1980; Milhaud, *Notes without Music*; Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, P. Belfond, Paris, 1978; Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France*; Sachs, *Decade of Illusion*; Steegmuller, *Cocteau*; Nina Hamnett, *Laughing Torso: Reminiscences*, Ray Long & R. R. Smith, New York, 1932; Quinn, *Marie Curie*; Gold și Fizdale, *Divine Sarah*; Reynolds, *André Citroën*; Rhodes, *Louis Renault*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Brown, *Embrace of Unreason*; Eugen Weber, *Action Française*; Sicard-Picchiottino, *François Coty*; Duménil, *Parfum d'empire*; Toledano și Coty, *François Coty*; Brandon, *Ugly Beauty*.

1. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 4.
2. *Ibidem*, p. 6.
3. *Ibidem*, p. 7.
4. Diliberto, *Paris without End*, p. 67.
5. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 37.
6. Diliberto, *Paris without End*, p. 99.
7. Hemingway, Introducere la Jimmie Charters, *This Must Be the Place*, p. 3.
8. Birmingham, *Most Dangerous Book*, p. 145.
9. *Ibidem*, p. 234.



10. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 78.
11. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 195.
12. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 28, 27.
13. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 196.
14. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 41.
15. Putnam, *Paris Was Our Mistress*, p. 138.
16. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 28. Man Ray a observat că „supărarea ei chiar a ieșit la suprafață în momentul când ceilalți [Hemingway, Joyce, dadaiștii, suprarealiștii] s-au bucurat de atenție universală înaintea ei” (*Self Portrait*, p. 147).
17. Brinnin, *Third Rose*, pp. 289–290. Se poate să fi ajutat faptul că în momentul respectiv Paul scria sau tocmai scrisese o serie de articole despre munca lui Stein în *Paris Tribune*, „prima apreciere cu adevărat populară a muncii ei”, ca să o cităm pe Stein (*Autobiography of Alice B. Toklas*, pp. 238–239).
18. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 32.
19. Brinnin, *Third Rose*, p. 230.
20. Hemingway, *Moveable Feast*, pp. 29–31. Mai târziu, Hemingway îi va spune clar prietenului său, ziaristul A.E. Hotchner: „Asta a fost declarația Gertrudei Stein, nu a mea!... Mă rog, Gertrude... o declarație era o declarație era o declarație. Am folosit-o doar la început pentru *The Sun Also Rises* ca să o contracarez cu ce am crezut. Pasajul acela din Ecleziaștul, cu sunetul care se pierde?” (Hotchner, *Papa Hemingway*, p. 49).
21. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 31.
22. *Ibidem*, pp. 13–14.
23. Brinnin, *Third Rose*, p. 249.
24. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 110.
25. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 206.
26. *Ibidem*, p. 213. Hemingway avea 23 de ani.
27. Albaret, *Monsieur Proust*, pp. 335–337; Carter, *Marcel Proust*, pp. 629–630.
28. *Ibidem*, p. 240.
29. Proust către Etienne de Beaumont, [31 decembrie 1921], în *Selected Letters*, p. 4: 283.
30. Hugo, *Avant d’oublier*, p. 127.
31. Man Ray a scris mai târziu că Joyce a fost „foarte răbdător, până când, după două pahare, și-a întors fața de la lumini, și-a pus mâna la ochi și a spus că nu mai poate suporta lumina orbitoare. Am făcut o poză, care a devenit repede favorita tuturor, deși în anumite cercuri a fost criticată că e prea artificială, prea căutată” (*Self Portrait*, p. 151).
32. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 197.
33. Conform lui Man Ray, acest portret „i-a plăcut în mod special” (*Self Portrait*, p. 148).
34. Man Ray, *Self Portrait*, p. 148.
35. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 198.

36. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, pp. 47–48.
37. *Ibidem*, p. 183.
38. Bertaut, *Paris*, p. 294.
39. Evenson, *Paris*, pp. 51–52.
40. Bertaut, *Paris*, p. 293.
41. Kurth, *Isadora*, p. 430.
42. *Ibidem*, p. 439.
43. Milhaud, *Notes without Music*, p. 131.
44. Ravel, Roussel, Caplet și Roland-Manuel către editorul lui *Le Courrier musical*, cca martie 1923, în *Ravel Reader*, p. 240n2. Barbara L. Kelly plasează scrisoarea pe 1 aprilie 1923, în *Music and Ultra-Modernism in France*, p. 73.
45. Milhaud, *Notes without Music*, p. 129; Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 80; și Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France*, pp. 5, 73. În memoriile sale, Wiéner s-a ținut departe de controversă și a atribuit vitriolul „șocului produs de Schoenberg și de Școala de la Viena” (*Allegro appassionato*, p. 57).
46. Ravel, Roussel, Caplet și Roland-Manuel către editorul de la *Le Courrier musical*, cca martie 1923 [1 aprilie 1923], în *Ravel Reader*, pp. 239–240.
47. Hugo, *Avant d’oublier*, p. 130. *L’Oeil Cacodylate* se află acum la Centre Pompidou, Musée National d’Art Moderne.
48. Sachs, *Decade of Illusion*, p. 17.
49. Hamnett, *Laughing Torso*, pp. 196–197.
50. Steegmuller, *Cocteau*, p. 298.
51. Brown, *Embrace of Unreason*, p. 121.
52. Toledano și Coty, *François Coty*, p. 181.

#### CAPITOLUL 8 — O moarte la Paris (1923)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Brown, *Embrace of Unreason*; Eugen Weber, *Action Française*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Kessler, *Diaries of a Cosmopolitan*; Easton, *The Red Count*; Alex Danchev, *Georges Braque: A Life*, Arcade, New York, 2012; Barr, *Picasso*; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Silver, *Esprit de Corps*; Vaill, *Everybody Was So Young*; Bazin, *Jean Renoir*; Jean Renoir, *My Life and My Films*; Bertin, *Jean Renoir*; Howard Greenfeld, *The Devil and Dr. Barnes: Portrait of an American Art Collector*, Camino Books, Philadelphia, 2006; William Schack, *Art and Argyrol: The Life and Career of Dr. Albert C. Barnes*, T. Yoseloff, New York, 1960; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*; Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*; Scheijen, *Diaghilev*; Ludington, *John Dos Passos*; Milhaud, *Notes without Music*; Schmidt, *Entrancing Muse*; Man Ray, *Self Portrait*; Lottman, *Man Ray’s Montparnasse*; McBrien, *Cole Porter*; Cos-sart, *Food of Love*; Baldwin, *Man Ray, American Artist*; Kiki, *Kiki’s Memoirs*; Crespelle, *La Vie*

quotidienne à Montparnasse; Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, Arcade, New York, 1990; Steegmuller, *Cocteau*; Raymond Radiguet, *The Devil in the Flesh [Le Diable au corps]*, Marion Boyars, New York, 2005; Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of „The Most Controversial Motion Picture of All Time”*, Oxford University Press, New York, 2007; Melvyn Stokes, „Race, Politics, and Censorship: D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* in France, 1916–1923”, *Cinema Journal* 50, no. 1 (toamna 2010), pp. 19–38; Richard Maltby și Melvyn Stokes, ed., *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, BFI, Londra, 2004; Hemingway, *A Moveable Feast*; Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*; Diliberto, *Paris without End*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Ellmann, *James Joyce*; Monet, *Monet by Himself*; Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, vol. 1; Clemenceau, *Clemenceau à son ami Claude Monet*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier: 1920–1930*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1987; Eliel, *L'Esprit nouveau*; Blake, *Master Builders*; Myers, *Erik Satie*; Gillmor, *Erik Satie*; Jackie Wullschläger, *Chagall: A Biography*, Knopf, New York, 2008; David I. Harvie, *Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself*, Sutton, Stroud, Marea Britanie, 2004); Gold și Fizdale, *Divine Sarah*; Lysiane Bernhardt și Marion Dix, *Sarah Bernhardt*; Hugo, *Avant d'oublier*; Gold și Fizdale, *Misia*; Hamnett, *Laughing Torso*.

1. Brown, *Embrace of Unreason*, p. 123.
2. Kessler, 4 ianuarie 1923, pp. 207–208; 6 ianuarie 1923, p. 209, ambele în *Diaries of a Cosmopolitan*.
3. Kessler, 8 ianuarie 1923, p. 209; 3 martie 1923, p. 210, ambele în *Diaries of a Cosmopolitan*.
4. Kessler, 8 ianuarie 1923, în *Diaries of a Cosmopolitan*, pp. 209–210.
5. Barr, *Picasso*, p. 115.
6. În cele din urmă, Braque își va lua și el „un șofer în livree” (Danchev, *Georges Braque*, p. 159).
7. Vaill, *Everybody Was So Young*, pp. 63, 6. Mai târziu, Ernest Hemingway va nota caustic că „poate [familia Murphy] erau oameni de treabă... cu siguranță n-au făcut vreodată ceva din interes. Doar colecționau oameni așa cum unii strâng tablouri sau alții prădesc cai” (Diliberto, *Paris without End*, p. 222).
8. Vaill, *Everybody Was So Young*, p. 166.
9. Bazin, *Jean Renoir*, pp. 15, 17.
10. Jean Renoir, *My Life and My Films*, pp. 49, 50. *Catherine, or A Life without Joy*, a fost terminat în 1924, dar nu a putut fi vizionat până în 1927 (Bertin, *Jean Renoir*, p. 56).
11. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 50.
12. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 125.
13. Man Ray, *Self Portrait*, p. 212.
14. McBrien, *Cole Porter*, p. 85.

15. Milhaud, *Notes without Music*, p. 153.
16. Klüver și Martin, cuvânt înainte la *Kiki's Memoirs*, p. 38.
17. Lottman, *Man Ray's Montparnasse*, p. 100.
18. Kiki, *Kiki's Memoirs*, pp. 156, 152.
19. Man Ray, *Self Portrait*, p. 198.
20. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 101. La scurt timp după ce a descins la Paris, a scris: „Toată drojdia din Greenwich Village, New York, a fost strânsă cu polonicul și adusă aici, în porțiunea de Paris care înconjoară Café Rotonde... Cea mai împruțită drojdie a trecut cumva oceanul... și a făcut din La Rotonde cel mai căutat spectacol din Cartierul latin, unde turiștii vin în căutare de atmosferă” (Hansen, *Expatriate Paris*, p. 123).
21. Bougault, *Paris, Montparnasse*, p. 129.
22. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 104.
23. Steegmuller, *Cocteau*, p. 308.
24. *Ibidem*, p. 310.
25. Radiguet, *Devil in the Flesh*, p. 125.
26. Steegmuller, *Cocteau*, p. 314.
27. Citat din Georges Boussenot, un deputat din Réunion, care a văzut filmul și imediat i-a scris ministrului de afaceri externe, să se plângă. Gratien Candace, deputatul negru din Guadeloupe, a participat de asemenea la un spectacol și se pare că și el ar fi protestat (Stokes, *Race, Politics, and Censorship*, p. 33).
28. Citat în Stokes, *Race, Politics, and Censorship*, p. 30.
29. Monet către dr. Charles Coutella, 22 iunie 1923, în *Monet by Himself*, p. 261.
30. Monet către Georges Clemenceau, 30 august 1923, în *Monet by Himself*, p. 262.
31. Monet către Joseph Durand-Ruel, 20 noiembrie 1923, în *Monet by Himself*, p. 263.
32. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 203.
33. Eliel, *L'Esprit nouveau*, p. 64.
34. Milhaud, *Notes without Music*, pp. 154–155, 159.
35. Wullschlager, *Chagall*, pp. 274, 282.
36. *Ibidem*, p. 284.
37. Hamnett, *Laughing Torso*, p. 301.

#### CAPITOLUL 9 — Americanii la Paris (1924)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Brown, *Embrace of Unreason*; Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*; Diliberto, *Paris without End*; Hemingway, *Selected Letters*; Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse*; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Charters, *This Must Be the Place*; Steegmuller, *Cocteau*; Jacob și Cocteau, *Correspondance*; Scheijen, *Diaghilev*; Milhaud, *Notes without Music*; Danchev, *Georges Braque*; Gold și Fizdale, *Misia*; Myers, *Erik Satie*; Gillmor, *Erik Satie*; Richardson, *Life of*

Picasso: *The Triumphant Years*; Radiguet, *Count d'Orgel*; Madsen, *Chanel*; Picardie, *Coco Chanel*; Morand, *Allure of Chanel*; Sicard-Picchiottino, *François Coty*; Vaill, *Everybody Was So Young*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Beach, *Shakespeare and Company*; Ludington, *John Dos Passos*; McBrien, *Cole Porter*; Maxwell, *R.S.V.P.*; Wullschläger, *Chagall*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Mike O'Mahony, *Olympic Visions: Images of the Games through History*, Reaktion Books, Londra, 2012; Jean Renoir, *My Life and My Films*; Bertin, *Jean Renoir*; Bazin, *Jean Renoir*; Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984; De Francia, *Fernand Léger*; Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1976; Man Ray, *Self-Portrait*; Hugh D. Ford, *Four Lives in Paris*, North Point Press, San Francisco, California, 1987; Clifford Browder, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Droz, Geneva, Elveția, 1967; André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969; Janet Flanner, *Paris Was Yesterday: 1925–1939*, Viking, New York, 1972; McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*; Orenstein, *Ravel*; Ravel, *Ravel Reader*; Jean Roy, *L'Intemporel: Robert Casadesus, Pianist et compositeur*, Buchet-Chastel, Paris, 1999; Gaby Casadesus, *Mes noces musicales: Gaby Casadesus, conversation avec Jacqueline Muller*, Buchet-Chastel, Paris, 1989; Caroline Potter, *Nadia and Lili Boulanger*, Ashgate, Burlington, 2006; Reynolds, *André Citroën*; Brandon, *Ugly Beauty*; Duménil, *Parfum d'empire*; Toledano și Coty, *François Coty*; Benito Mussolini, *My Autobiography*, Greenwood, Westport, Connecticut, 1970; Eugen Weber, *Action Française*.

- 1.. Ford, în cuvânt-înainte la Charters, *This Must Be the Place*, p. xii.
2. Charters, *This Must Be the Place*, p. 9.
3. *Ibidem*, p. 33, p. 27. Jimmie își amintea că obișnuia să treacă aproape zilnic pe lângă Shakespeare and Company când lucra la un bar din apropiere (p. 34).
4. *Ibidem*, p. 38.
5. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 76.
6. De-abia mai târziu a devenit evident că prietenul căruia Hadley îi încredințase fondurile ei ca să le investească delapidase banii lipsă (Diliberto, *Paris without End*, p. 171).
7. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 18. „I-am spus clar [lui Ford] că e un câștig extraordinar pentru revista lui”, i-a scris Hemingway lui Stein, „obținut doar prin geniul meu scor-monitor. El are impresia că primești prețuri mari când consimți să publici. Nu eu i-am indus această impresie, dar nici nu i-am descurajat-o” (Hemingway către Gertrude Stein, 17 februarie 1924, în *Selected Letters*, p. 111).
8. Hemingway către Ezra Pound, 2 mai 1924, în *Selected Letters*, p. 116.
9. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, p. 200.
10. De unde Hemingway i-a scris lui Ford două scrisori „și n-am primit niciun răspuns. Presupun că e supărat pe mine, deși Christnose [sic] am încercat să-i conduc ziarul așa cum i-ar fi plăcut să fie condus” (Hemingway către Ezra Pound, 19 iulie 1924, în *Selected Letters*, p. 119).

11. Steegmuller, *Cocteau*, p. 316.
12. Cocteau către Jacob, Noël [1923], în *Correspondance*, p. 178.
13. Kimball, introducere la Jacob și Cocteau, *Correspondance*, p. 17.
14. Cocteau către Jacob, 29 ianuarie 1924, în *Correspondance*, p. 78.
15. Milhaud, *Notes without Music*, p. 159.
16. *Ibidem*, pp. 158–159.
17. Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*, p. 261.
18. Steegmuller, *Cocteau*, p. 328.
19. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, p. 200.
20. Cocteau, în postfața la Radiguet, *Count d'Orgel*, p. 157.
21. Morand, *Allure of Chanel*, p. 162.
22. *Ibidem*, p. 158.
23. *Ibidem*, p. 163.
24. Probabil ca să înlocuiască venitul pierdut din cauza scăderii numărului de imigranți în SUA, scădere impusă de Immigration Act din 1924.
25. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 111.
26. Se poate ca întâlnirea să nu fi avut loc, deși participanții par să și-o amintească clar (Ludington, *John Dos Passos*, p. 159n).
27. Ludington, *John Dos Passos*, p. 233.
28. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, p. 217.
29. Hemingway to Ezra Pound, 19 iulie 1924, în *Selected Letters*, p. 119.
30. McBrien, *Cole Porter*, p. 96.
31. Maxwell, *R.S.V.P.*, p. 124.
32. Wullschlager, *Chagall*, p. 323.
33. *Ibidem*, p. 324.
34. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 207.
35. Bazin, *Jean Renoir*, p. 152.
36. Bertin, *Jean Renoir*, p. 57.
37. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 55.
38. Bertin, *Jean Renoir*, pp. 60–61.
39. Man Ray a scris mai târziu că s-a retras atunci când a descoperit că se aștepta ca el să vină nu numai cu ideea, ci și cu fondurile (*Self Portrait*, p. 218).
40. Ford, *Four Lives in Paris*, p. 30.
41. Prezentat pentru prima dată la Paris în noiembrie, tot fără muzică (Green, *Léger and the Avant-Garde*, p. 281).
42. Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 6.
43. Flanner, *Paris Was Yesterday*, p. 4.
44. Pentru mai multe informații, vezi McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque*, pp. 111–112.



45. Ravel, *Ravel Reader*, p. 387.
46. Fauré către Ravel, 15 octombrie 1922, în *Ravel Reader*, pp. 230–231.
47. Ravel către Robert Casadesus, 18 iunie 1924, în *Ravel Reader*, p. 256.
48. Mussolini, *My Autobiography*, p. 38, 40; Toledano și Coty, *François Coty*, p. 181.

#### CAPITOLUL 10 — E-o cale lungă de la St. Louis (1925)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Jean-Claude Baker și Chris Chase, *Josephine: The Hungry Heart*, Cooper Square Press, New York, 2001; Josephine Baker și Jo Bouillon, *Josephine*, Harper & Row, New York, 1977; Flanner, *Paris Was Yesterday*; Bevis Hillier, *Art Deco Style*, Phaidon, Londra, 1997; Sachs, *Decade of Illusion*; Emmanuel Bréon și Philippe Rivoirard, eds., *1925, quand l'art deco séduit le monde*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2013; Mare, *Carnets de Guerre*; Silver, *Esprit de Corps*; Reynolds, *André Citroën*; Rhodes, *Louis Renault*; Baudot, *Poiret*; Deslandres, *Poiret*; Poiret, *King of Fashion*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Benton, *Villas of Le Corbusier*; Eliel, *L'Esprit nouveau*; Evenson, *Paris*; Blake, *Master Builders*; Le Corbusier, *The City of To-morrow and Its Planning*, J. Rodker, Londra, 1929; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Barr, *Picasso*; Browder, *André Breton*; Wullschläger, *Chagall*; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Jacob și Cocteau, *Correspondance*; Myers, *Erik Satie*; Gillmor, *Erik Satie*; Cossart, *Food of Love*; Milhaud, *Notes without Music*; Erik Satie, *Satie Seen through His Letters*, Marion Boyars, New York, 1989; Hamnett, *Laughing Torso*; Scheijen, *Diaghilev*; Steegmuller, *Cocteau*; Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain*, Stock, Paris, 1983; Kiki, *Kiki's Memoirs*; Gustave Fuss-Amore și Maurice des Ombiaux, *Montparnasse*, Albin Michel, Paris, 1925; Henri Broca, *T'en fais pas, viens à Montparnasse! Enquête sur le Montparnasse actuel*, 71 Rue de Rennes, Paris, 1928; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Luis Buñuel, *My Last Sigh*, Vintage, New York, 1984; Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald: A Biography*, Harper Collins, New York, 1994; F. Scott Fitzgerald, *A Life in Letters: F. Scott Fitzgerald*, Scribner, New York, 1995; Hemingway, *Moveable Feast*; Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*; Hemingway, *Selected Letters*; Diliberto, *Paris without End*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Sicard-Picchiottino, *François Coty*; Duménil, *Parfum d'empire*; Brown, *Embrace of Unreason*; Eugen Weber, *Action Française*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*; Charters, *This Must Be the Place*; Robert McAlmon, *Being Geniuses Together, 1920–1930*, North Point Press, San Francisco, California, 1984; Ellmann, *James Joyce*; Bertin, *Jean Renoir*; Jean Renoir, *My Life and My Films*; Baldwin, *Man Ray*; Man Ray, *Self Portrait*; Lacouture, *De Gaulle*.

1. Flanner, *Paris Was Yesterday*, p. xx.
2. Bevis Hillier observă că „termenul Art Deco nu era folosit în mod curent în anii 1920 și 1930” și a apărut pentru prima dată în publicațiile engleze în anii 1960 (*Art Deco Style*, p. 8).
3. Sachs, *Decade of Illusion*, p. 19.

4. Vezi Capitolul 3. *Versailles și victoria*.
5. În prezent Rond-Point nr. 6. Grilajul din fier forjat, pe care Poiret l-a comandat de la Edgar Brandt, pentru acest loc, încă există.
6. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 215.
7. *Ibidem*.
8. Le Corbusier, *City of To-morrow*, p. 231n2.
9. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 216.
10. Evenson, *Paris*, pp. 52, 174.
11. Le Corbusier, *City of To-morrow*, p. 288.
12. *Art Deco Style*, p. 35.
13. Sachs, *Decade of Illusion*, p. 18.
14. Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*, p. 285.
15. Cocteau către Jacob, [începutul lui iulie 1925], în Jacob și Cocteau, *Correspondance*, p. 324.
16. Milhaud, *Notes without Music*, pp. 176–178.
17. Steegmuller, *Cocteau*, p. 340.
18. Cocteau către Jacob, 3 aprilie [1925], în Jacob și Cocteau, *Correspondance*, p. 231.
19. Jacob către Cocteau, 18 iunie 1925, în Jacob și Cocteau, *Correspondance*, p. 317; Jacob către prințesa Ghika, citat în introducerea la Jacob și Cocteau, *Correspondance*, p. 19.
20. Fuss-Amore și Des Ombiaux, *Montparnasse*, p. 12.
21. Broca, *T'en fais pas, viens à Montparnasse!*, p. 6.
22. Hemingway, *Moveable Feast*, pp. 149, 176.
23. Precum în această scrisoare din 1925, trimisă de Fitzgerald editorului său, Maxwell Perkins: „Îți aduci aminte cum spuneam că vreau să mor la 30 de ani – ei, am acum 29 și ideea încă îmi surâde” (Fitzgerald către Perkins, 27 decembrie 1925, în Fitzgerald, *A Life in Letters*, p. 131).
24. Hemingway către Fitzgerald, 1 iulie 1925, în *Selected Letters*, p. 165.
25. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 183.
26. Charters, *This Must Be the Place*, p. 42. Robert McAlmon spune și el aceeași poveste. (*Being Geniuses Together*, pp. 33–34).
27. Charters, *This Must Be the Place*, p. 7.
28. Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, p. 74.
29. Hemingway către Sherwood Anderson, 9 martie 1922, în *Selected Letters*, p. 62. Vezi și Hemingway, *Moveable Feast*, pp. 56, 36, și Ellmann, *James Joyce*, p. 529.
30. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 75.
31. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 230.
32. Beach, *Shakespeare and Company*, p. 97.
33. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 161.
34. Lacouture, *De Gaulle*, p. 71.
35. *Ibidem*, p. 81.



36. *Ibidem*, p. 80.

37. *Ibidem*, p. 72.

# CAPITOLUL 11 — All That Jazz (1926)

Sursele selectate pentru acest capitol: Bazin, *Jean Renoir*; Bertin, *Jean Renoir*; Jean Renoir, *My Life and My Films*; Abel, *French Cinema*; Jean-Claude Baker și Chris Chase, *Josephine*; Josephine Baker și Jo Bouillon, *Josephine*; Kessler, *Diaries of a Cosmopolitan*; Charters, *This Must Be the Place*; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Crepselle, *La Vie quotidienne à Montparnasse*; Flanner, *Paris Was Yesterday*; Wullschläger, *Chagall*; Brown, *Embrace of Unreason*; Browder, *André Breton*; Scheijen, *Diaghilev*; Ford, *Four Lives in Paris*; Beach, *Shakespeare and Company*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Man Ray, *Self Portrait*; Penrose, *Man Ray*; Baldwin, *Man Ray*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Benton, *Villas of Le Corbusier*; Blake, *Master Builders*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Duménil, *Parfum d'empire*; Toledano și Coty, *François Coty*; Eugen Weber, *Action Française*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*; Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*; Michael Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*, Blackwell, Cambridge, Massachussets, 1992; Diliberto, *Paris without End*; Hotchner, *Papa Hemingway*; Harold Loeb, *The Way It Was*, Criterion Books, New York, 1959; Meyers, *Scott Fitzgerald*; Fitzgerald, *A Life in Letters*; Hemingway, *Selected Letters*; Sherwood Anderson, *Sherwood Anderson's Memoirs*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969; Rideout, *Sherwood Anderson*, vol. 1; Sherwood Anderson, *Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972; Brinnin, *Third Rose*; Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*; Hemingway, *A Moveable Feast*; Ellmann, *James Joyce*; Picardie, *Coco Chanel*; Morand, *Allure of Chanel*; Madsen, *Chanel*; Rhodes, *Louis Renault*; Reynolds, *André Citroën*; Herbert R. Lottman, *The Michelin Men: Driving an Empire*, I. Tauris, New York, 2003; Orenstein, *Ravel*; Thurman, *Secrets of the Flesh*; Monet, *Monet by Himself*; Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*; Clemenceau, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet*.

1.. Bazin, *Renoir*, p. 152.

2. Bertin, *Jean Renoir*, p. 62.

3. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 96.

4. Kessler, 13 februarie 1926, în *Diaries of a Cosmopolitan*, pp. 279–280.

5. Kessler, 24 februarie 1926, în *Diaries of a Cosmopolitan*, p. 283. O altă poveste o înfățișază pe ea stând „într-un colț și bolborosind timp de ore întregi” (Jean-Claude Baker, *Josephine*, p. 128).

6. Kessler, 24 februarie 1926, în *Diaries of a Cosmopolitan*, p. 284. Baletul nu a avut nicio dată loc.

7. Josephine Baker, *Josephine*, p. 58.
8. *Ibidem*, p. 66.
9. Jean-Claude Baker, *Josephine*, p. 142.
10. Charters, *This Must Be the Place*, p. 4.
11. Bougault, *Paris, Montparnasse*, p. 155.
12. Flanner, *Paris Was Yesterday*, pp. 9–10.
13. Scheijen, *Diaghilev*, p. 409.
14. Ford, *Four Lives in Paris*, p. 37.
15. Beach, *Shakespeare and Company*, pp. 124–125.
16. *Ibidem*, p. 125.
17. Man Ray, *Self Portrait*, p. 219.
18. *Ibidem*, p. 221.
19. Posibil *Nana* sau chiar secvențele din vis din *La Fille de l'eau*. Conform lui Richard Abel, *Emak Bakia* a fost prezentat la cinematograful avantgardist Studio des Ursulines (*French Cinema*, p. 268).
20. Man Ray, *Self Portrait*, p. 222.
21. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 236.
22. Weber, *Le Corbusier*, p. 232.
23. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 266. Vila Stein încă se află la Garches, dar interiorul ei a fost împărțit în apartamente și nu mai este deschis publicului.
24. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 244.
25. Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*, p. 120. Acest citat a făcut parte din discursul în care Briand a salutat admiterea Germaniei în Ligă.
26. Eugen Weber, *Action Française*, p. 231.
27. *Ibidem*, p. 232.
28. *Ibidem*, p. 234.
29. Vezi Capitolul 5. *Les Années folles (1920)*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 380.
30. *Ibidem*, p. 431.
31. Scheijen, *Diaghilev*, p. 407.
32. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 170.
33. *Ibidem*.
34. La momentul la care a semnat cu Boni & Liveright, Hemingway a recunoscut că este dator atât lui Aderson, cât și lui Dos Passos cu scrisori pline de mulțumiri. (*Hemingway to John Dos Passos*, 22 aprilie 1925 și *Hemingway to Sherwood Anderson*, 23 mai 1925, ambele în *Selected Letters*, pp. 157, 161).
35. Fitzgerald i-a scris lui Max Perkins: „Sunt de acord cu Ernest că ultimele două cărți ale lui Anderson au dezamăgit pe toată lumea care credea în el – cred că sunt ieftine, falsificate, pline de obscurantism și îngrozitoare” (*Fitzgerald to Max Perkins*, 30 decembrie 1925, în *Fitzgerald, A Life in Letters*, p. 133).

36. Rideout, *Sherwood Anderson*, p. 1:636.
37. După ce i-a spus lui Hemingway despre cei care i-au oferit ajutorul în redactarea cărții, Fitzgerald a scris: „Oricum cred că părți din *Sun Also* sunt neglijente + nepotrivite... de ce să nu fie tăiate părțile neesențiale din biografia lui Cohn? Când atât de mulți oameni pot scrie bine și competiția este atât de mare, nu-mi pot imagina cum ai scris aceste 20 de pagini atât de neglijent” (Fitzgerald către Hemingway, iunie 1926, în Fitzgerald, *A Life in Letters*, pp. 142, 144).
38. Charters, *This Must Be the Place*, p. 38. Luigi Pirandello *Șase personaje în căutarea unui autor*, apărută prima dată la Milano în 1922.
39. Flanner, *Paris Was Yesterday*, p. 12. Ea le numește pe acestea: Lady Duff Twysden, Pat Guthrie, Kitty Cannell și Harold Loeb.
40. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*, p. 74.
41. Hotchner, *Papa Hemingway*, p. 47. Hemingway deja îl tratase rău pe Loeb la Pamplona în 1925 și a doua zi și-a cerut scuze pentru „lucrurile împruțite, nedrepte și nejustificate pe care le-am spus” (Hemingway către Harold Loeb, 12 iulie 1925, în *Selected Letters*, p. 166; vezi de asemenea Loeb, *The Way It Was*, p. 297). Totuși ar fi fost absolut nefiresc ca Loeb să vrea să-l omoare pe Hemingway – sau pe oricine altcineva.
42. Diliberto, *Paris without End*, p. 219.
43. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*, p. 79.
44. Diliberto, *Paris without End*, p. 237.
45. Hemingway către Sherwood Anderson, 21 mai 1926, în *Selected Letters*, pp. 205–206.
46. Anderson, *Sherwood Anderson's Memoirs*, p. 463.
47. Rideout, *Sherwood Anderson*, p. 1: 662; Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*, p. 92.
48. Anderson, *Sherwood Anderson's Memoirs*, p. 465.
49. *Ibidem*, p. 463.
50. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 197.
51. Anderson, *Sherwood Anderson/Gertrude Stein*, pp. 15, 17.
52. Rideout, *Sherwood Anderson*, p. 414.
53. Hemingway către Anderson, 9 martie 1922, în *Selected Letters*, p. 62.
54. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 217.
55. Hemingway, *Moveable Feast*, p. 118.
56. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*, p. 84.
57. Charters, *This Must Be the Place*, pp. 1, 2.
58. Ellmann, *James Joyce*, p. 584.
59. În octombrie 1927, piratarea lui *Ulise* al lui Joyce se oprișe, dar acest lucru a fost posibil mai degrabă datorită acțiunilor legale ale lui Joyce decât protestului internațional pe care Beach l-a organizat (Ellmann, *James Joyce*, p. 587).

60. Ellmann, *James Joyce*, p. 588.
61. Picardie, *Coco Chanel*, p. 92.
62. Morand, *Allure of Chanel*, pp. 155, 151, 146.
63. Lottman, *Michelin Men*, p. 146.
64. La Tour d' Argent acum are doar o stea, un declin care a provocat o considerabilă anxietate printre proprietarii lui și fanii devotați.
65. Orenstein, *Ravel*, p. 90.
66. Monet către Georges Clemenceau, 18 septembrie 1926, în *Monet by Himself*, p. 265.
67. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, p. 437; Clemenceau către Monet, 6 august 1926, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet*, p. 182; Clemenceau către Monet, 4 iulie 1926, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet*, p. 181.
68. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, pp. 446, 448.
69. *Ibidem*, p. 446.
70. Monet către Evan Charteris, 21 iunie 1926, în *Monet by Himself*, p. 265.
71. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, p. 446.
72. *Ibidem*, p. 458.
73. *Ibidem*. Autenticitatea acestor instrucțiuni a fost contestată, chiar dacă această frază în particular este compatibilă cu viziunea lui Monet.
74. Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, p. 447

## CAPITOLUL 12 — O doamnă sofisticată (1927)

Sursele selectate pentru acest capitol: Jean-Claude Baker și Chris Chase, *Josephine Baker*; Buñuel, *My Last Sigh*; Pierre Assouline, *Simenon: A Biography*, Knopf, New York, 1997; Peter L. Hays, *Fifty Years of Hemingway Criticism*, Scarecrow Press, Lanham, 2014; Hotchner, *Papa Hemingway*; Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*; Michael Reynolds, *Hemingway: The Final Years*, Norton, New York, 1999; Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*; Thomas Kessner, *The Flight of the Century: Charles Lindbergh and the Rise of American Aviation*. Oxford University Press, New York, 2010; U.S. Department of State, *The Flight of Captain Charles A. Lindbergh from New York to Paris, May 20–21, 1927*, Government Printing Office, Washington, D.C., 1927; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Reynolds, *André Citroën*; Madsen, *Chanel*; Picardie, *Coco Chanel*; Steegmuller, *Cocteau*; Walter Strauss, *Jean Cocteau: The Difficulty of Being Orpheus*, („Jean Cocteau: Dificultatea de a fi Orfeu”) în *Reviewing Orpheus: Essays on the Cinema and Art of Jean Cocteau*, ed. Cornelia A. Tsakiridou, Bucknell University Press, Lewisburg, Pasadena, 1997; Jacob și Cocteau, *Correspondance*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*; Scheijen, *Diaghilev*; Cossart, *Food of Love*; Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*; Flanner, *Paris Was Yesterday*; Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse*; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Man Ray, *Self-Portrait*; Baldwin, *Man Ray*; Kiki, *Kiki's Memoirs*; Hugh Tours, Parry Thomas,

*Designer-Driver*, B. T. Batsford, Londra, 1959; Kurth, *Isadora*; Mary Desti, *The Unknown Story: The Life of Isadora Duncan*, Da Capo, New York, 1981; Irma Duncan, *Duncan Dancer*; Bertin, *Jean Renoir*; Jean Renoir, *My Life and My Films*; Bazin, *Jean Renoir*; Abel, *French Cinema*; Deslandres, *Poiret*; Baudot, *Poiret*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Benton, *Villas of Le Corbusier*; Charlotte Perriand, *A Life of Creation: An Autobiography*, Monacelli Press, New York, 2003; Browder, *André Breton*; Brinnin, *Third Rose*; Ellmann, *James Joyce*; Wullschläger, *Chagall*; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*; Brown, *Embrace of Unreason*; Eugen Weber, *Action Française*; Duménil, *Parfum d'empire*; Watson, *Georges Clemenceau*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Lacouture, *De Gaulle, The Rebel*; Williams, *Last Great Frenchman*.

1. Buñuel, *My Last Sigh*, p. 90.
2. Jean-Claude Baker, *Josephine Baker*, p. 151.
3. *Ibidem*, pp. 142, 146
4. Assouline, *Simenon*, pp. 74–75.
5. Hemingway i-a spus unui prieten, A.E. Hotchner (Hotchner, *Papa Hemingway*, p. 53): „Își întorse ochii către mine – dansa cu un subofițer artilerist englez cu care venise – dar am răspuns acelor ochi ca un hipnotizat și i-am întrerupt. Subofițerul a încercat să mă împingă cu umărul, dar fata a alunecat de la el către mine. Tot ce era sub acea blană a comunicat instantaneu cu mine. M-am prezentat și am întrebat-o cum o cheamă. «Josephine Baker», a spus ea. Am dansat fără încetare tot restul nopții. Nu și-a scos haina. Abia când localul s-a închis mi-a spus că nu purta nimic pe dedesubt”.
6. Hotchner, *Papa Hemingway*, p. 53.
7. Reynolds, *Hemingway: The Paris Years*, p. 63.
8. *Ibidem*. Invențiile despre care vorbește Reynolds sunt la pp. 33, 151, 154–155, 168–169, 170, 204–205, 206–207, 221, 222–223 și 245 în *Hemingway: The Final Years*.
9. Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*, p. 124.
10. U.S. Dept. of State, *Flight of Captain Charles A. Lindbergh*, copertă; Kessner, *Flight of the Century*, p. 108. Într-o observație specială franceză, ministrul de război al Franței l-a numit „Un triumf estetic, un lucru atât de frumos încât a atins inima tuturor cum frumusețea și numai frumusețea o poate face” (Kessner, *Flight of the Century*, p. 115).
11. Reynolds, *André Citroën*, p. 79.
12. Madsen, *Chanel*, p. 160.
13. Steegmuller notează că „Astăzi piesa este umbrită de recentul film al lui Cocteau cu același nume” (Cocteau, p. 371).
14. Steegmuller, *Cocteau*, p. 370.
15. *Ibidem*, pp. 382, 383.
16. Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 444.
17. *Ibidem*, p. 448.

18. În producțiile ulterioare, în special una de la Paris din 1952, Cocteau va face din vorbitor „unul dintre cele mai importante roluri” (Steegmuller, *Cocteau*, p. 386).
19. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 163.
20. Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 447.
21. Boris de Schloezer citat în Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, p. 447.
22. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 163.
23. Scheijen, *Diaghilev*, p. 415.
24. Stravinsky și Craft, *Memories and Commentaries*, p. 71.
25. Man Ray, *Self Portrait*, p. 175.
26. John Parry-Thomas către Pendine Sands, Wales, pe 3 martie 1927 (Tours, *Parry Thomas*, p. 149).
27. Kurth, *Isadora*, p. 514.
28. Irma Duncan, *Duncan Dancer*, p. 266.
29. Kurth, *Isadora*, p. 517.
30. *Ibidem*, p. 539. Ediția europeană a ziarului *Chicago Tribune* era de obicei menționată sub titlul *Paris Tribune*.
31. *Ibidem*.
32. Buñuel, *My Last Sigh*, p. 91. O actriță britanică din *The Siren of the Tropics*, filmul la care Buñuel lucra atunci, i-a spus că „cineva mitraliasa foaierul hotelului ei. Boulevard Sébastopol a fost devastat; zece zile mai târziu, poliția încă strângea suspiecții de furt”, p. 91.
33. Kurth, *Isadora*, p. 540.
34. Desti, *Unknown Story*, p. 205.
35. Kurth, *Isadora*, p. 545.
36. Desti, *Untold Story*, p. 271.
37. Steegmuller, *Cocteau*, p. 387.
38. Flanner, *Paris Was Yesterday*, pp. 30, 35.
39. Bertin, *Jean Renoir*, p. 71.
40. Flanner, *Paris Was Yesterday*, p. 29.
41. *Ibidem*, p. 17.
42. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, pp. 265–266.
43. Vila Lipchitz este lângă un alt edificiu construit de Le Corbusier, Vila Miestchaninoff.
44. Perriand, *Life of Creation*, p. 24.
45. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 260.
46. *Ibidem*, p. 248.
47. *Ibidem*, p. 424.
48. *Ibidem*, p. 269.
49. Brinnin, *Third Rose*, p. 274.
50. *Ibidem*, p. 269.
51. *Ibidem*, p. 278.

52. Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*, p. 308.
53. *Ibidem*, p. 349.
54. Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 212.
55. Watson, *Georges Clemenceau*, p. 391n.
56. Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*, p. 122.
57. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel*, p. 83.
58. De Gaulle a fost în armata de ocupație din Renania. Armata franceză a ocupat teritoriul Renania până la sfârșitul lui 1930.
59. Lacouture, *De Gaulle: The Rebel*, p. 85.
60. *Ibidem*, p. 88.

### CAPITOLUL 13 — Cocktailuri, dragă? (1928)

Sursele selectate pentru acest capitol: Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life in Paris*; Man Ray, *Self Portrait*; Eve Curie, *Madame Curie*; Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work*, University of California Press, Berkeley, 2006; Edward Jablonski, *Gershwin*, Doubleday, Garden City, New York, 1987; Robert Kimball și Alfred Simon, *The Gershwins*, Atheneum, New York, 1973; McBrien, *Cole Porter*; Maxwell, *R.S.V.P.*; Ravel, *Ravel Reader*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*; Reynolds, *Hemingway: The American Homecoming*; Di-liberto, *Paris without End*; Poiret, *King of Fashion*; Deslandres, *Poiret*; Gold și Fizdale, *Misia*; Misia Sert, *Misia and the Muses*; Madsen, *Chanel*; Baldwin, *Man Ray*; Lottman, *Man Ray's Montparnasse*; Kiki, *Kiki's Memoirs*; Jean-Claude Baker și Chris Chase, *Josephine*; Flanner, *Paris Was Yesterday*; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*; Reynolds, *André Citroën*; Rhodes, *Louis Renault*; Frèrejean, *André Citroën, Louis Renault*; Roy Church, *Family Firms and Managerial Capitalism: The Case of the International Motor Industry*, în *Business in the Age of Depression and War*, ed. R.P. T. Davenport-Hines, Frank Cass, Savage, 1990; Lacouture, *De Gaulle: The Rebel*; Duménil, *Parfum d'empire*; Toledano și Coty, *François Coty*; Bertin, *Jean Renoir*; Bazin, *Jean Renoir*; Abel, *French Cinema*; Picardie, *Coco Chanel*.

1. Huddleston, *Bohemian Literary and Social Life in Paris*, p. 21.
2. *Ibidem*.
3. Eve Curie, *Madame Curie*, pp. 358–359.
4. *Ibidem*, p. 359.
5. Pollack, *George Gershwin*, p. 431.
6. Maxwell, *R.S.V.P.*, pp. 124–125.
7. McBrien, *Cole Porter*, p. 121.
8. În ciuda succesului, a dispărut repede – eclipsat de cel din Paris, care s-a deschis câteva luni mai târziu.
9. Pollack, *George Gershwin*, p. 139.



10. *Ibidem*, p. 119.
11. Ravel către Boulanger, 8 martie 1928, în *Ravel Reader*, p. 293.
12. Pollack, *George Gershwin*, p. 120.
13. *Ibidem*, p. 121.
14. Timp de aproximativ trei ani între 1927 și 1931, Gershwin a studiat cu Henry Cowell, compozitor american avangardist și, pentru scurt timp, pe parcursul acestei perioade, cu compozitorul Wallingford Riegger (ambii erau la acel moment la New School for Social Research). A studiat cu Joseph Schillinger din 1932 până la sfârșitul vieții (*Ravel Reader*, p. 294n3; Pollack, *George Gershwin*, p. 127).
15. Conform biografului lui Gershwin, Howard Pollack, „Bunul-simț presupune că ambii compozitori (Milhaud și Gershwin), asemănător modelați de sensibilități evreiești și de jazz american, au ajuns la stilul lor în mod independent, dar că, pentru a-l cita pe Deborah Mawer, «Milhaud a ajuns acolo primul»” (Citatul este din Mawer, *George Gershwin*, p. 140).
16. Diliberto, *Paris without End*, pp. 245, 260, 230.
17. Poiret, *King of Fashion*, p. 172.
18. Deslandres, *Poiret*, pp. 75–76.
19. Poiret, *King of Fashion*, p. 172.
20. Misia Sert, *Misia and the Muses*, p. 180.
21. Baldwin, *Man Ray*, p. 143.
22. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 302.
23. *Ibidem*, p. 272.
24. *Ibidem*.
25. *Ibidem*, p. 274.
26. *Ibidem*, p. 280.
27. *Ibidem*, p. 282.
28. *Ibidem*, pp. 281, 284.
29. Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*, p. 131.
30. Duménil, *Parfum d’empire*, p. 164.
31. Toledano și Coty, *François Coty*, pp. 150, 151.
32. Bazin, *Jean Renoir*, p. 155.
33. *Ibidem*, p. 78.
34. Picardie, *Coco Chanel*, p. 184.

#### Capitolul 14 — Fericirea se sfârșește (1929)

Bibliografie selectivă pentru acest capitol: Charters, *This Must Be the Place*; Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*; Kiki, *Kiki’s Memoirs*; Lottman, *Man Ray’s Montparnasse*; Cre-spelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse*; Wambly Bald, *On the Left Bank, 1929–1933*, Ohio



University Press, Atena, 1987; Bougault, *Paris, Montparnasse*; Baldwin, *Man Ray*; Man Ray, *Self Portrait*; Buñuel, *My Last Sigh*; Abel, *French Cinema*; Browder, *André Breton*; Steegmuller, *Cocteau*; Bertin, *Jean Renoir*; Jean Renoir, *My Life and My Films*; Bazin, *Jean Renoir*; Watson, *Georges Clemenceau*; Clemenceau, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet*; Madsen, *Chanel*; Serge Lifar, *Serge Diaghilev, His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography*, Da Capo, New York, 1976; Scheijen, *Diaghilev*; Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*; Gold și Fizdale, *Misia*; Misia Sert, *Misia and the Muses*; Kessler, *Diaries of a Cosmopolitan*; McBrien, *Cole Porter*; Mme Duffet-Bourdelle, *Bourdelle, Sa Vie, Son Oeuvre, Dossier de L'Art 10*, ianuarie–februarie 1993, pp. 17–23; Nicholas Weber, *Le Corbusier*; Benton, *Villas of Le Corbusier*; Blake, *Master Builders*; Gans, *Le Corbusier Guide*; Jean-Claude Baker și Chris Chase, *Josephine*; Perriand, *A Life of Creation*; Vaill, *Everyone Was So Young*; Wullschläger, *Chagall*; Richardson, *Life of Picasso: The Triumphant Years*; Coty și Toledano, *François Coty*; Deslandres, *Paul Poiret*; Baudot, *Poiret*; Beach, *Shakespeare and Company*; Ellmann, *James Joyce*; Ravel, *Ravel Reader*; Quinn, *Marie Curie*; Brown, *Embrace of Unreason*; Bernard și Dubief, *Decline of the Third Republic*.

1. „Epoca Montparnasse s-a sfârșit cu adevărat în 1929 cu începutul Marii Crize în America, dar fiind o colonie de artiști era deja în declin cu ceva timp înainte de criza economică.” (Charters, *This Must Be the Place*, p. 197).
2. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 284.
3. *Ibidem*. Pe 10 decembrie 1929, Crosby s-a omorât și l-a ucis și pe iubitul lui într-un probabil pact suicidal.
4. Hemingway, introducere la *Kiki's Memoirs*, pp. 47, 49.
5. Foujita, introducere la *Kiki's Memoirs*, p. 45.
6. Hemingway, introducere la *Kiki's Memoirs*, p. 50.
7. Klüver și Martin, pagina de început a *Kiki's Memoirs*, p. 38.
8. Putnam, introducere la *Kiki's Memoirs*, p. 61.
9. Bald, *On the Left Bank*, p. 2 (din 28 octombrie 1929, rubrica „La Vie de Bohème”).
10. *Ibidem*, p. 14 (din 17 februarie 1930, rubrica „La Vie de Bohème”).
11. Baldwin, *Man Ray*, p. 149.
12. *Ibidem*, pp. 155, 156.
13. Man Ray, *Self Portrait*, p. 227.
14. *Ibidem*, p. 229.
15. *Ibidem*, p. 235.
16. Buñuel, *My Last Sigh*, p. 104.
17. Conform lui Buñuel, tot Parisul a fost prezent, inclusiv Picasso, Le Corbusier, Cocteau și compozitorul Georges Auric, și era atât de îngrijorat încât „mi-am pus câteva pietre în buzunar pentru a le arunca în public, în caz de dezastru”. S-a dovedit a nu fi necesar (Buñuel, *My Last Sigh*, pp. 105, 106).
18. Steegmuller, *Cocteau*, p. 325.

19. *Ibidem*, p. 396.
20. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 103.
21. Bazin, *Jean Renoir*, p. 155.
22. Jean Renoir, *My Life and My Films*, p. 101.
23. *Ibidem*.
24. Clemenceau către Monet, 17 aprilie 1922, în *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet*, p. 101.
25. Watson, *Georges Clemenceau*, p. 394.
26. Lifar, *Serge Diaghilev*, p. 333. Diaghilev i-a spus lui Lifar că era doar pentru a doua oară când săruta piciorul unui dansator. Primul a fost piciorul lui Nijinski, după interpretarea lui în *Le Spectre de la rose*.
27. Misia Sert i s-a alăturat lui Diaghilev la sfârșitul stagiunii londoneze a trupei Ballets russes, după ce acesta i-a cerut să vină „cât de repede”. Ea „l-a găsit complet epuizat... fața-i era trasă de la atâta suferință. Un ulcer septic în partea inferioară a abdomenului refuza să răspundă la tratament, iar doctorii insistau că ar trebui să se odihnească și să urmeze o cură” (Misia Sert, *Misia and the Muses*, p. 156).
28. Gold și Fizdale, *Misia*, p. 260. Misia își amintea că se întorsese de la Londra la Paris, unde a primit telegrama lui. Ea nu include croaziera cu Chanel și Bendor în memoriile ei [ceea ce Gold și Fizdale concluzionează ca fiind „în mare, corect”, deși „sunt omise multe părți, episoadele sunt romanțate, unele elemente sunt neclare” (p. 5)] și spune că a mers direct de la Paris la Veneția (Misia Sert, *Misia and the Muses*, p. 156).
29. Misia Sert, *Misia and the Muses*, p. 159.
30. Gold și Fizdale, *Misia*, p. 262. Misia își amintea diferit evenimentele. După ce a dat ultimii bani pe care-i avea baroanei d' Erlanger „care se întâmpla să fie la Veneția”, Misia a rugat-o pe baroană să facă toate schimbările necesare pentru liturghie și înmormântare. Fără bani, Misia era pe drum pentru a-și amaneta, la un bijutier, un colier cu diamante când „s-a întâlnit cu o dragă prietenă (Chanel) care, după o prezentare, s-a grăbit să vină la Veneția”. Chanel fusese la Veneția mai înainte, dar „părăsise orașul cu o zi înainte pe iahtul ducelui de Westminster... Ambarcațiunea abia ajunsese în largul mării când a început să fie îngrijorată și l-a rugat pe duce să se întoarcă”. Misia a recunoscut că „această dragă prietenă” și-a arătat suportul moral, dar a rugat-o să se ocupe de organizarea înmormântării baroanei d' Erlanger. Probabil că Chanel a oferit și sprijin financiar (*Misia and the Muses*, p. 159).
31. Gold și Fizdale, *Misia*, p. 263.
32. Kessler, 10 aprilie 1930, în *Diaries of a Cosmopolitan*, pp. 381–382.
33. Beach i-a spus lui Lawrence că era prea ocupată, dar de fapt nu-i păsa de carte, pe care o numea un fel de „predică de pe muntele lui Venus” (Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 280).

34. Citatul lui Bourdelle, așa cum și-l amintea fiica lui, este în Duffet-Bourdelle, *Bourdelle, Sa Vie, Son Oeuvre*, p. 23.
35. Noul Institut Giacometti, pe rue Hippolyte Maindron 46, cu micul atelier al lui Giacometti în centru, este programat pentru a fi deschis publicului la sfârșitul anului 2016.
36. Cité de Refuge are sediul pe rue Cantagrel 12 (al 13-lea arondisment) și Asile Flottant, o barjă umilă ranforsată cu beton numită *Louise-Catherine*, este ancorată pe Sena chiar sub Gara Austerlitz (al 13-lea arondisment). Atât Cité de Refuge, cât și *Louise-Catherine* sunt în momentul scrierii acestei cărți în renovări, dar în pofida reparațiilor în derulare, *Louise-Catherine* este în prezent deschisă vizitatorilor miercuri–duminică, 2:00–8:00 p.m.
37. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 300.
38. Nici casa, nici satul nu vor fi construite, deși Baker, în timp, va adopta și va adăposti o mulțime de orfani de pretutindeni la castelul ei din Dordogne.
39. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 302.
40. *Ibidem*, p. 307.
41. Nicholas Weber include acestea în *Le Corbusier*, planșele 23–25.
42. Nicholas Weber, *Le Corbusier*, p. 312.
43. Nicholas Weber interviu cu Jean-Claude Baker, în *Le Corbusier*, p. 312.
44. Perriand, *A Life of Creation*, p. 35.
45. *Ibidem*.
46. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*, p. 264.
47. Dunoyer, în *Ravel Reader*, anexa F, pp. 527–228.
48. Quinn, *Marie Curie*, p. 419.
49. Charters și Cody, *This Must Be the Place*, p. xv.
50. Kiki, *Kiki's Memoirs*, pp. 184, 188, 191.

# Bibliografie

- Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984.
- Adam, Pearl Helen. *Paris Sees It Through: A Diary, 1914–1919*, Hodder & Stoughton, New York, 1919.
- Albaret, Céleste, *Monsieur Proust: A Memoir*, înregistrat de Georges Belmont, trad. Barbara Bray, McGraw-Hill, New York, 1976.
- Anderson, Sherwood, *Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays*, editat de Ray Lewis White, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972.
- Anderson, Sherwood, *Sherwood Anderson's Memoirs: A Critical Edition*, editat de Ray Lewis White, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969.
- Assouline, Pierre, *Simenon: A Biography*, trad. Jon Rothschild, Knopf, New York, 1997.
- Baker, Jean-Claude și Chase, Chris, *Josephine: The Hungry Heart*, Cooper Square Press, 2001, prima publicare la New York, 1993.
- Baker, Josephine și Bouillon, Jo, *Josephine*, trad. Mariana Fitzpatrick, Harper & Row, New York, 1977.
- Bald, Wambly, *On the Left Bank, 1929–1933*, editat de Benjamin Franklin V, Ohio University Press, Atena, 1987.
- Baldwin, Neil, *Man Ray, American Artist*, Da Capo, New York, 2001, prima publicare în 1988.
- Barr, Alfred H. Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, tipărită pentru custozii Muzeului de Artă Modernă de Plantin Press, New York, 1951.
- Baudot, François, *Poiret*, trad. Caroline Beamish, Assouline, New York, 2006.
- Bazin, André, *Jean Renoir*, trad. W.W. Halsey II și William H. Simon, introducere de François Truffaut, De Capo, New York, 1992.
- Beach, Sylvia, *Shakespeare and Company*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1980.

- Benstock, Shari, *Women of the Left Bank, Paris, 1900–1940*, University of Texas Press, Austin, 1986.
- Benton, Tim, *The Villas of Le Corbusier, 1920–1930*, fotografii din colecția Lucien Hervé, Yale University Press, New Haven, 1987.
- Bernard, Philippe și Dubief, Henri, *The Decline of the Third Republic, 1914–1938*, trad. Anthony Forster, Cambridge University Press, New York, 1988, prima publicare în engleză în 1985.
- Bernhardt, Lysiane Sarah și Dix, Marion, *Sarah Bernhardt, My Grandmother*, N.p., 1949.
- Bertaut, Jules, *Paris, 1870–1935*, trad. R. Millar, editată de John Bell, Eyre & Spottiswoode, Londra, 1936.
- Bertin, Célia, *Jean Renoir: A Life in Pictures*, trad. Mireille Muellner și Leonard Muellner, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
- Birmingham, Kevin, *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's Ulysses*, Penguin, New York, 2014.
- Blake, Peter, *The Master Builders*, Knopf, New York, 1960.
- Blanche, Jacques-Emile, *More Portraits of a Lifetime: 1918–1938*, trad. Walter Clement, J. M. Dent, Londra, 1939.
- Bougault, Valérie, *Paris, Montparnasse: The Heyday of Modern Art, 1910–1940*, Editions Pierre Terrail, Paris, 1997.
- Brandon, Ruth, *Ugly Beauty: Helena Rubinstein, L'Oréal, and the Blemished History of Looking Good*, Harper, New York, 2011.
- Bréon, Emmanuel și Rivoirard, Philippe, *1925, quand l'art deco séduit le monde*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2013.
- Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, trad. Richard Seaver și Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969.
- Brinnin, John Malcolm, *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*, Addison-Wesley, Reading, Massachusetts, 1987, prima publicare în 1959.
- Broca, Henri, *T'en fais pas, viens à Montparnasse! Enquête sur le Montparnasse actuel*, 71 Rue de Rennes, Paris, 1928.
- Brooks, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- Browder, Clifford, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Droz, Geneva, Elveția, 1967.
- Brown, Frederick, *The Embrace of Unreason: France, 1914–1940*, Knopf, New York, 2014.
- Buñuel, Luis, *My Last Sigh*, trad. Abigail Israel, Vintage, New York, 1984.
- Carter, William C., *Marcel Proust: A Life*, Yale University Press, New Haven, 2000.
- Casadesus, Gaby, *Mes nocces musicales: Gaby Casadesus, Conversation avec Jacqueline Muller*, Buchet-Chastel, Paris, 1989.
- Cendrars, Blaise, *J'ai tué*, G. Crès, Paris, 1919.

- Ceroni, Ambrogio, *Amedeo Modigliani, peintre: suivi des 'souvenirs' de Lunia Czechowska*, Edizioni del Milione, Milano, 1958.
- Charters, Jimmie, așa cum i-a fost spus lui Morrill Cody, *This Must Be the Place: Memoirs of Montparnasse*, editată și prefață de Hugh Ford, introducere de Ernest Hemingway, Collier Macmillan, New York, 1989, prima publicare în 1934.
- Church, Roy, *Family Firms and Managerial Capitalism: The Case of the International Motor Industry*, în *Business in the Age of Depression and War*, editată de R. P. T. Davenport-Hines, Frank Cass, Savage, 1990.
- Clemenceau, Georges, *Claude Monet: The Water Lilies*, trad. George Boas, Doubleday, Doran, Garden City, New York, 1930.
- Clemenceau, Georges, *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet: Correspondance*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993.
- Clement, Russell T., *Les Fauves: A Sourcebook*, Greenwood, Westport, 1994.
- Cocteau, Jean, *The Journals of Jean Cocteau*, ed., trad. și introd. de Wallace Fowlie, Criterion Books, New York, 1956.
- Cocteau, Jean, *Lettre à Jacques Maritain*, Stock, Paris, 1983.
- Cocteau, Jean, *Lettres à sa mère*, editată și adnotată de Pierre Caizergues, Gallimard, Paris, 1989, vol. 1 (1989–1918).
- Cocteau Jean, *Lettres à sa mère*, editată și adnotată de Pierre Caizergues, Gallimard, Paris, 1989, vol. 2 (1919–1938).
- Cossart, Michael de, *The Food of Love: Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) and Her Salon*, Hamish Hamilton, Londra, 1978.
- Crespelle, Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Epoque, 1905– 1930*, Hachette, Paris, 1976.
- Curie, Eve, *Madame Curie: A Biography*, trad. Vincent Sheean, Da Capo, New York, 2001, retipărită după originalul din 1937.
- Danchev, Alex, *Georges Braque: A Life*, Arcade, New York, 2012.
- De Francia, Peter, *Fernand Léger*, Yale University Press, New Haven, 1983.
- DeKoven, Marianne, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
- Deslandres, Yvonne, asistată de Dorothée Lalanne, *Poiret: Paul Poiret, 1879–1944*, Editions du Regard, Paris, 1986.
- Desti, Mary, *The Untold Story: The Life of Isadora Duncan*, Da Capo, New York, 1981, prima publicare în 1929.
- Diliberto, Gioia, *Paris without End: The True Story of Hemingway's First Wife*, Harper Perennial, New York, 2011, prima publicare în 1992 cu titlul *Hadley*.
- Duffet-Bourdelle, Mme, *Bourdelle, sa vie, son oeuvre. Dossier de L'Art 10* (ianuarie–februarie 1993), pp. 17–23.

- Duménil, Alain, *Parfum d'empire: la vie extraordinaire de François Coty*, Plon, Paris, 2009.
- Duncan, Irma, *Duncan Dancer*, Books for Libraries, New York, 1980, prima publicare în 1963.
- Duncan, Isadora, *My Life*, Liveright, New York, 2013, prima publicare în 1927.
- Easton, Laird McLeod, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*, University of California Press, Berkeley, 2002.
- Eliel, Carol S., *L'Esprit nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*, cu eseuri de Françoise Ducros și Tag Gronberg și trad. în engleză a *Après le Cubisme* de Amédée Ozenfant și Charles-Edouard Jeanneret, Los Angeles County Museum of Art în colaborare cu Harry N. Abrams, Los Angeles, 2001.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1982.
- Evenson, Norma, *Paris: A Century of Change, 1878–1978*, Yale University Press, New Haven, 1979.
- Fitch, Noel Riley, *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*, Norton, New York, 1983.
- Fitzgerald, F. Scott, *A Life in Letters: F. Scott Fitzgerald*, editată de Matthew J. Bruccoli, Scribner, New York, 1995.
- Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Scribner, New York, 2004. Prima publicare în 1925.
- Flanner, Janet, *Paris Was Yesterday, 1925–1939*, Viking, New York, 1972.
- Ford, Hugh D., *Four Lives in Paris*, North Point Press, San Francisco, 1987.
- Franck, Dan, *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, trad. Cynthia Hope Liebow, Grove Press, New York, 2001.
- Frèrejean, Alain, *André Citroën, Louis Renault: un duel sans merci*, A. Michel, Paris, 1998.
- Fuss-Amore, Gustave și Ombiaux, Maurice des, *Montparnasse*, Albin Michel, Paris, 1925.
- Gans, Deborah, *The Le Corbusier Guide*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, prima publicare în 1987.
- Gillmor, Alan M., *Erik Satie*, Twayne, Boston, 1988.
- Gold, Arthur și Fizdale, Robert, *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt*, Vintage, New York, 1992.
- Gold, Arthur și Fizdale, Robert, *Misia: The Life of Misia Sert*, Morrow, New York, 1981.
- Green, Christopher, *Léger and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, 1976.
- Greenfeld, Howard, *The Devil and Dr. Barnes: Portrait of an American Art Collector*, Camino Books, Philadelphia, 2006.
- Hamnett, Nina, *Laughing Torso: Reminiscences*, Ray Long & R.R. Smith, New York, 1932.
- Hansen, Arlen J., *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, Arcade, New York, 1990.
- Harvie, David I., *Eiffel: The Genius Who Reinvented Himself*, Sutton, Stroud, Marea Britanie, 2004.



- Hays, Peter L., *Fifty Years of Hemingway Criticism*, Scarecrow Press, Lanham, 2014.
- Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, Touchstone, New York, 1996, prima publicare în 1964.
- Hemingway, Ernest, *Selected Letters, 1917–1961*, Scribner, New York, 1981.
- Hemingway, Ernest, *The Sun Also Rises*, Scribner, New York, 1968, prima publicare în 1926.
- Hillier, Bevis, *Art Deco Style*, Phaidon, Londra, 1997.
- Hotchner, A. E., *Papa Hemingway: A Personal Memoir*, Random House, New York, 1966.
- Huddleston, Sisley, *Back to Montparnasse: Glimpses of Broadway in Bohemia*, J. B. Lippincott, Philadelphia, 1931.
- Huddleston, Sisley, *Bohemian Literary and Social Life in Paris: Salons, Cafés, Studios*, G. G. Harrap, Londra, 1928.
- Huddleston, Sisley, *In and About Paris*, Methuen, Londra, 1927.
- Hugo, Jean, *Avant d'oublier: 1918–1931*, Fayard, Paris, 1976.
- Ingpen, Roger, *The Fighting Retreat to Paris*, Hodder & Stoughton, New York, 1914.
- Jablonski, Edward, *Gershwin. Doubleday*, Garden City, New York, 1987.
- Jacob, Max și Cocteau, Jean, *Correspondance, 1917–1944*, ediție îngrijită și introducere de Anne Kimball, Paris–Méditerranée, Paris, 2000.
- Jencks, Charles, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, Monacelli Press, New York, 2000.
- Jones, Colin, *Paris: Biography of a City*, Viking, New York, 2005.
- Jordan, Robert Furneaux, *Le Corbusier*, Lawrence Hill, New York, 1972.
- Joyce, James, *Ulysses*, Vintage, New York, 1993, prima publicare: Shakespeare and Company, Paris, 1922, prima ediție americană: Random House, 1934.
- Kelly, Barbara L., *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913– 1939*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, Marea Britanie, 2013.
- Kessler, Harry, *The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918–1937*, trad. și ed. Charles Kessler, Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1971.
- Kessner, Thomas, *The Flight of the Century: Charles Lindbergh and the Rise of American Aviation*, Oxford University Press, New York, 2010.
- Kiki, *Kiki's Memoirs*, introd. de Ernest Hemingway și Tsuguharu Foujita. Fotografie realizată de Man Ray, editată și prefată de Billy Klüver și Julie Martin, trad. Samuel Putnam, Ecco Press, Hopewell, 1996.
- Kimball, Robert și Simon, Alfred, *The Gershwins*, Atheneum, New York, 1973.
- Klüver, Billy și Martin, Julie, *Kiki's Paris: Artists and Lovers, 1900–1930*, Abrams, New York, 1989.
- Kurth, Peter, *Isadora: A Sensational Life*, Little, Brown, Boston, 2001.
- Lacouture, Jean, *De Gaulle: The Rebel, 1890–1944*, trad. Patrick O'Brian, Norton, New York, 1993.



- Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, trad. Frederick Etchells, J. Rodker, Londra, 1929.
- Leymarie, Jean, *Chanel*, trad. Antony Shugaar, Abrams, New York, 2010, prima publicare în 1987.
- Lifar, Serge, *Serge Diaghilev, His Life, His Work, His Legend: An Intimate Biography*, Da Capo, New York, 1976, prima publicare în 1940.
- Loeb, Harold, *The Way It Was*, Criterion Books, New York, 1959.
- Long, Marguerite, *Au piano avec Maurice Ravel*, Juillard, Paris, 1971.
- Lottman, Herbert R., *Man Ray's Montparnasse*, Harry N. Abrams, New York, 2001.
- Lottman, Herbert R., *The Michelin Men: Driving an Empire*, I.B. Tauris, New York, 2003.
- Ludington, Townsend, *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*, Dutton, New York, 1980.
- MacMillan, Margaret, *Paris 1919: Six Months That Changed the World*, Random House, New York, 2002.
- Madsen, Axel, *Chanel: A Woman of Her Own*, Henry Holt, New York, 1990.
- Maltby, Richard și Stokes, Melvyn, eds. *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, BFI, Londra, 2004.
- Man, Ray, *Self Portrait*, Little Brown, Boston, 1988, prima publicare în 1963.
- Mare, André, *André Mare, cubisme et camouflage, 1914–1918*, Musée de Bernay, Bernay, Franța, 1998.
- Mare, André, *Carnets de guerre, 1914–1918*, editată de Laurence Graffin, Herscher, Paris, 1996.
- Matisse, Henri, *Matisse on Art*, Rev. editată de Jack Flam, University of California Press, Berkeley, 1995.
- Mawer, Deborah, *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*, Vt, Ashgate, Brookfield, 1997.
- Maxwell, Elsa, *R.S.V.P.: Elsa Maxwell's Own Story*, Little, Brown, Boston, 1954.
- McAlmon, Robert, *Being Geniuses Together, 1920–1930*, North Point Press, San Francisco, 1984.
- McAuliffe, Mary, *Dawn of the Belle Epoque: The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends*, Lanham, 2011.
- McAuliffe, Mary, *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust, Renault, Marie Curie, Gertrude Stein, and Their Friends through the Great War*, Lanham, 2014.
- McBrien, William, *Cole Porter: A Biography*, Vintage, New York, 1998.
- Meyers, Jeffrey, *Scott Fitzgerald: A Biography*, Harper Collins, New York, 1994.
- Milhaud, Darius, *Notes without Music: An Autobiography*, editată de Rollo H. Myers și Herbert Weinstock, trad. Donald Evans și Arthur Ogden, Knopf, New York, 1953.

- Monet, Claude, *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters*, editată de Richard R. Kendall, trad. Bridget Strevens Romer, Macdonald, Londra, 1989.
- Morand, Paul, *The Allure of Chanel*, trad. Euan Cameron, Pushkin Press, Londra, 2008, prima publicare în 1976.
- Mugnier, Abbé (Arthur), *Journal de l'Abbé Mugnier: 1879–1939*, Mercure de France, Paris, 1985.
- Musée des Arts Décoratifs (Paris, Franța), *Fernand Léger, 1881–1955*, [Expoziție] iunie–octombrie 1956, F. Hazan, Paris, 1956.
- Mussolini, Benito, *My Autobiography*, prefață de Richard Washburn Child, Greenwood, Westport, 1970.
- Myers, Rollo H., *Erik Satie*, Rev. ed, Dover, New York, 1968, prima publicare în 1948.
- Nichols, Roger, *Ravel*, Yale University Press, New Haven, 2011.
- Nicholson, Harold George, *Peacemaking, 1919*, Grosset & Dunlap, New York, 1965.
- O'Mahony, Mike, *Olympic Visions: Images of the Games through History*, Reaktion Books, Londra, 2012.
- Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Dover Publications, New York, 1991, prima publicare în 1975.
- Orledge, Robert, ed. *Satie Remembered*, trad. Roger Nichols, Amadeus Press, Portland, 1995.
- Paul, Elliot, *The Last Time I Saw Paris*, Random House, New York, 1942.
- Penrose, Roland, *Man Ray*, Thames & Hudson, New York, 1989.
- Perriand, Charlotte, *A Life of Creation: An Autobiography*, trad. Odile Jacob, Monacelli Press, New York, 2003.
- Petit, Jean, *Le Corbusier lui-même*, Editions Rousseau, Geneva, Elveția, 1970.
- Picardie, Justine, *Coco Chanel: The Legend and the Life*, itbooks, New York, 2010.
- Poiret, Paul, *Art et Phynance*, Editions Lutetia, Paris, 1934.
- Poiret, Paul, *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret*, trad. Stephen Haden Guest, V & A Publishing, Londra, 2009, prima publicare în 1931.
- Pollack, Howard, *George Gershwin: His Life and Work*, University of California Press, Berkeley, 2006.
- Potter, Caroline, *Nadia and Lili Boulanger*, Vt., Ashgate, Burlington, 2006.
- Poulenc, Francis, *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, La Palatine, Paris, 1963.
- Proust, Marcel, *La Correspondance de Marcel Proust*, editată și adnotată de Philip Kolb, Plon, Paris, 1989–1993, vol. 17–21 (1918–1922).
- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time: The Captive; The Fugitive*, trad. C.K. Scott Moncrieff și Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1993 [Integrala ciclului *În căutarea timpului pierdut* a apărut în traducerea Eugeniei și a lui Radu Cioculescu la Ed. Leda, București, 2008].
- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time: The Guermentes Way*, trad. C.K. Scott Moncrieff și Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 2003.

- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time: Sodom and Gomorrah*, trad. C.K. Scott Moncrieff și Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1993.
- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time: Time Regained*, trad. Andreas Mayor și Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1999.
- Proust, Marcel, *In Search of Lost Time: Within a Budding Grove*, trad. C. K. Scott Moncrieff și Terence Kilmartin, revizuită de D.J. Enright, Modern Library, New York, 1998.
- Proust, Marcel, *Selected Letters*, ed. Philip Kolb, introd. și trad. Joanna Kilmartin, prefațată Alain de Botton, Harper Collins, Londra, 2000.
- Putnam, Samuel, *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*, Viking, New York, 1947, vol. 4 (1918–1922).
- Quinn, Susan, *Marie Curie: A Life*, Simon & Schuster, New York, 1995.
- Radiguet, Raymond, *Count d'Orgel*, trad. Violet Schiff, Pushkin Press, Londra, 2001, prima publicare în 1924.
- Radiguet, Raymond, *The Devil in the Flesh*, trad. A. M. Sheridan Smith, Marion Boyars, New York, 2005, prima publicare în 1923.
- Ravel, Maurice, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, culeasă și editată de Arbie Orenstein, Dover, Mineola, New York, 2003, prima publicare în 1990.
- Renoir, Jean, *My Life and My Films*, trad. Norman Denny, Atheneum, New York, 1974.
- Renoir, Jean, *Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks*, trad. Carol Volk, Cambridge University Press, New York, 1989.
- Reynolds, John, *André Citroën: The Man and the Motor Cars*, Sutton, Thrupp, Stroud, Marea Britanie, 1996.
- Reynolds, Michael, *Hemingway: The American Homecoming*, Mass, Blackwell, Cambridge, 1992.
- Reynolds, Michael, *Hemingway: The Final Years*, Norton, New York, 1999.
- Reynolds, Michael, *Hemingway: The Paris Years*, Norton, New York, 1999, prima publicare în 1989.
- Reynolds, Michael, *The Young Hemingway*, Norton, New York, 1998, prima publicare în 1986.
- Rhodes, Anthony, *Louis Renault: A Biography*, Harcourt, Brace & World, New York, 1970.
- Richardson, John, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917–1932*, Knopf, New York, 2007.
- Rideout, Walter B., *Sherwood Anderson: A Writer in America*, introducere de Charles E. Modlin, University of Wisconsin Press, Madison, 2006, vol. 1.
- Roy, Jean, *L'Intemporel: Robert Casadesus, Pianiste et compositeur*, Buchet-Chastel, Paris, 1999.
- Sachs, Maurice, *Day of Wrath: Confessions of a Turbulent Youth*, trad. Robin King, A. Barker, Londra, 1953.

- Sachs, Maurice, *The Decade of Illusion: Paris, 1918–1928*, trad. Gwladys Matthew Sachs, Knopf, New York, 1933.
- Salmon, André, *Montparnasse*, A. Bonne, Paris, 1950.
- Sassoon, Siegfried, *Sherston's Progress*, Faber & Faber, Londra, 1936.
- Satie, Erik, *Satie Seen through His Letters*, editată de Ornella Volta, trad. Michael Bullock, Marion Boyars, New York, 1989.
- Schack, William, *Art and Argyrol: The Life and Career of Dr. Albert C. Barnes*, T. Yoseloff, New York, 1960.
- Scheijen, Sjeng, *Diaghilev: A Life*, trad. Jane Hedley-Prôle și S. J. Leinbach, Oxford University Press, New York, 2009.
- Schmidt, Carl B., *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Pendragon Press, Hillsdale, New York, 2001.
- Secrest, Meryle, *Modigliani: A Life*, Knopf, New York, 2011.
- Sert, Misia, *Misia and the Muses: The Memoirs of Misia Sert*, trad. Moura Budberg, John Day, New York, 1953.
- Sicard-Picchiottino, Ghislaine, *François Coty: un industriel corse sous la IIIe République*, Albiana, Ajaccio, Franța, 2006.
- Silver, Kenneth E., *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton University Press, Princeton, 1989.
- Spurling, Hilary, *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse, the Conquest of Colour, 1909–1954*, Knopf, New York, 2005.
- Staggs, Sam, *Inventing Elsa Maxwell: How an Irrepressible Nobody Conquered High Society, Hollywood, the Press, and the World*, St. Martin's, New York, 2012.
- Stegmuller, Francis, *Cocteau: A Biography*, Little, Brown, Boston, 1970.
- Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Vintage, New York, 1990, prima publicare în 1933 [*Autobiografia lui Alice B. Toklas*, traducere de Florica Sincu, Ed. Humanitas, București, 2011].
- Stein, Gertrude, *Everybody's Autobiography*, Random House, New York, 1937.
- Stokes, Melvyn, D. W. Griffith's *The Birth of a Nation: A History of „The Most Controversial Motion Picture of All Time”*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Stokes, Melvyn, *Race, Politics, and Censorship: D. W. Griffith's The Birth of a Nation in France, 1916–1923*, Cinema Journal 50, nr. 1, toamnă 2010, pp. 19–38.
- Stovall, Tyler Edward, *The Rise of the Paris Red Belt*, University of California Press, Berkeley, 1990.
- Strauss, Walter A., *Jean Cocteau: The Difficulty of Being Orpheus in Reviewing Orpheus: Essays on the Cinema and Art of Jean Cocteau*, editată de Cornelia A. Tsakiridou, Bucknell University Press, Lewisburg, 1997.
- Stravinsky, Igor, *An Autobiography*, Norton, New York, 1998, prima publicare în 1936.
- Stravinsky, Igor și Craft, Robert, *Memories and Commentaries*, Faber & Faber, New York, 2002.

- Sutcliffe, Anthony, *The Autumn of Central Paris: The Defeat of Town Planning, 1950–1970*, Edward Arnold, Londra, 1970.
- Thurman, Judith, *Secrets of the Flesh: A Life of Colette*, Ballantine, New York, 1999.
- Toledano, Roulhac B. și Coty, Elizabeth Z., *François Coty: Fragrance, Power, Money*, Pelican, Gretna, 2009.
- Tours, Hugh, *Parry Thomas, Designer-Driver*, B. T. Batsford, Londra, 1959.
- U.S. Department of State, *The Flight of Captain Charles A. Lindbergh from New York to Paris, 20–21 mai 1927*, așa cum a fost extras din rapoartele oficiale ale Departamentului de Stat. Facsimil al exemplarului de prezentare, Government Printing Office, Washington, D.C., 1927.
- Vaill, Amanda, *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy, a Lost Generation Love Story*, Broadway Books, New York, 1999.
- Walsh, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring; Russia and France, 1882–1934*, University of California Press, Berkeley, 2002, prima publicare în 1999.
- Watson, David Robin, *Georges Clemenceau: A Political Biography*, David McKay, New York, 1974.
- Weber, Eugen Joseph, *Action Française: Royalism and Reaction in Twentieth Century France*, Stanford University Press, Stanford, California, 1962.
- Weber, Nicholas Fox, *Le Corbusier: A Life*, Knopf, New York, 2008.
- Wells, H.G., *The War That Will End War*, Duffield, New York, 1914.
- Wiener, Jean, *Allegro appassionato*, Pierre Belfond, Paris, 1978.
- Wildenstein, Daniel, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, trad. Chris Miller și Peter Snowdon, Taschen/Wildenstein Institute, Cologne, Germania, și Paris, Franța, 1999, vol. 1.
- Williams, Charles, *The Last Great Frenchman: A Life of General de Gaulle*, Wiley, New York, 1993.
- Wullschläger, Jackie, *Chagall: A Biography*, Knopf, New York, 2008.
- Zapata-Aubé, Nicole, ed, *André Mare, Cubisme et camouflage, 1914–1918*, Musée de Bernay, Bernay, Franța, 1998.

## Mulumiri

**D**acă mă gândesc la anii pe care i-am petrecut scriind despre Paris, mai ales despre *la Belle Epoque* și acum despre *les Années folles*, le sunt mai mult decât oricând recunoscătoare acelor prieteni și mentori care, de-a lungul anilor, mi-au împărtășit cunoștințele și pasiunea lor pentru istorie, artă, arhitectură și muzică. Printre primii pe listă se află Saville și Anita Davis, cărora le este dedicată această carte. Entuziasmul și exemplul lor m-au convins să urmez câteva căi care le-au adus multă bucurie lor și celor din jur.

Mulți dintre acești prieteni nu mai sunt în viață și îmi lipsesc nespuse, dar sper să-mi pot exprima măcar o parte din recunoștința pe care le-o port, pentru încurajare și sfaturi, explorând Parisul din anii celei de-a Treia Republici – ani atât de bogați din punct de vedere cultural –, inclusiv *la Belle Epoque* și perioada interbelică.

Aș vrea să mulțumesc, de asemenea, celor de la *New York Public Library (NYPL)*, care mi-au permis accesul în Sala de studiu Wertheim, un adevărat sanctuar pentru umaniști în cadrul vastelor facilități oferite cercetătorilor. Mă simt în aceeași măsură îndatorată bibliotecarilor de la Departamentul de artă și arhitectură, precum și celor de la Biblioteca dedicată artelor teatrale, pentru neprețuita lor promptitudine.

În decursul ultimilor ani, m-am bucurat de îndrumarea directorului editorial de la Rowman & Littlefield, Susan McEachern, care s-a ocupat de publicarea a patru dintre cărțile mele, inclusiv aceasta. Bogăția cunoștințelor sale, puterea de sinteză și

bunul ei gust mi-au ușurat și mi-au înfrumusețat munca. Am avut de asemenea șansa de a mă bucura din nou de priceperea editorului de producție, Jehanne Schweitzer, care s-a ocupat de toate micile și inevitabilele probleme care apar în drumul spinos spre publicare. Dator ez mulțumiri și redactorului-șef adjunct Audra Figgins, pentru neprețuita îndrumare în procesul complex al publicării.

Ca întotdeauna, mulțumirile cele mai profunde sunt adresate familiei, care m-a susținut neîncetat, în special soțului meu, fără al cărui sprijin entuziast această carte nu ar fi fost posibilă.

# Index

- Abbott, Berenice, 223  
Action française, *passim*  
Adam, Helen Pearl, 17, 49, 50, 64  
Albaret, Céleste, 63, 77, 130  
Anderson, Sherwood, 109, 120, 121, 126, 218, 220-222  
Ansermet, Ernest, 148, 255, 256  
Antheil, George, 178, 180, 210  
Apollinaire, Guillaume, 5, 18, 21, 47, 153  
Aragon, Louis, 47, 86, 87, 131, 170  
Archipenko, Alexander, 31  
Auric, Georges, 44, 45, 89, 103, 149, 168, 170, 195, 216  
  
Baker, Josephine, 9, 15, 53, 81, 186, 187, 206-208, 227-230, 232, 259, 279, 280  
Balanchine, George, 103, 185, 225, 235  
Ballets russes, *passim*  
Barnes, dr. Albert C., 145, 146, 162  
Barney, Natalie Clifford, 82, 115  
Barrès, Maurice, 44, 98, 163  
Beach, Sylvia, 7, 15, 67-69, 81, 97, 113, 121-125, 131, 166, 174, 201, 210, 222, 231, 277, 282  
Beaumont, contele Etienne de, 48, 50, 59, 60, 76, 108, 130, 148, 154, 159, 169-171, 194-196, 233, 277  
  
Berenson, Bernard, 36  
Bernhardt, Sarah, 15, 63, 111, 137, 163  
Berton, Germaine, 140, 141, 162  
Blum, Léon, 262  
Braque, Georges, 5, 26, 31, 131, 143, 144, 156, 169, 170, 195, 208, 209  
Brâncuși, Constantin, 106, 113, 136, 195  
Breton, André, 9, 47, 48, 86-88, 106, 131, 149, 170, 180, 181, 194, 195, 202, 203, 209, 211, 244, 245, 271-273  
Briand, Aristide, 111, 117, 139, 200, 214, 247  
Broca, Henri, 197, 258, 269  
Buñuel, Luis, 11, 197, 228, 239, 271-273  
Capel, Arthur („Boy”), 22, 23, 74, 75, 257  
Casadesus, Robert, 182, 183  
Castaing, Marcel și Madeleine, 146,  
Chagall, Marc, 26, 31, 160-162, 175, 176, 194, 208, 209, 238, 245  
Chanel, Gabrielle (Coco), 8, 10, 15, 22-24, 39, 59, 60, 64, 74-77, 88, 90-92, 101, 102, 136, 139, 163, 169, 171-173, 177, 191, 223, 232-235, 250, 257, 258, 265, 273, 275, 276, 281  
Charters, Jimmie, 165, 166, 201, 208, 218, 222  
Chevalier, Maurice, 45, 85



- Citroën, André, 16, 26, 27, 52-54, 118, 137, 138, 183, 184, 189-191, 193, 224, 231-233, 262, 263
- Clair, René, 178
- Clemenceau, Georges, 15, 19, 20, 50-52, 56, 57, 64, 65, 67, 70, 74, 114, 138, 156, 225, 226, 247, 274, 275
- Closerie des lilas, 55, 82, 166, 195, 198
- Cocteau, Jean, *passim*
- Cody, Morrill, 165, 218, 284
- Colette, 115, 116, 225, 242, 280
- Copeau, Jacques, 47
- Coty, François, 8, 9, 41, 42, 92, 139, 184, 199, 200, 214, 247, 263, 264, 280, 281
- Crosby, Harry, 264, 282
- Cunard, Nancy, 159, 245
- Curie, Marie, 15, 17, 18, 66, 109-111, 137, 251, 283
- D'Indy, Vincent, 44, 93
- Dali, Salvador, 11, 208, 271-273
- Damrosch, Walter, 182, 255
- Daudet, Léon, 66, 78, 87, 117, 139, 140, 162-164, 166, 246
- De Gaulle, Charles, 28, 29, 99-101, 203, 204, 248, 249, 263
- Debussy, Claude, 45, 55, 93, 168, 255
- Degas, Edgar, 70, 77, 145
- Delaunay, Sonia, 189
- Derain, André, 26, 143, 144, 152, 195, 208, 209, 238, 268
- Diaghilev, Serghei, *passim*
- Dôme, Café du, 10, 24, 82, 121, 152, 153, 165, 166, 197, 201, 237, 267, 284
- Dos Passos, John, 7, 81, 143, 147, 174, 192, 218
- Drieu La Rochelle, Pierre, 86
- Dufy, Raoul, 60, 191
- Duncan, Isadora, 134, 238
- Durey, Louis, 45, 102
- Eiffel, Gustave, 163
- Eluard, Paul, 86
- Ernst, Max, 202, 209, 245
- Esenin, Serghei, 134
- Falla, Manuel de, 63, 88
- Fauré, Gabriel, 44, 181, 182
- Fitzgerald, F. Scott, 143, 174, 194, 197-199, 200, 218
- Fitzgerald, Zelda, 197, 198
- Foch, maréchalul Ferdinand, 57, 247
- Ford, Henry, 27, 52, 183, 184, 189
- Ford, Hugh, 165, 284
- Ford, Ford Madox, 167, 221
- Foujita, Tsuguharu, 40, 208, 209, 268
- France, Anatole, 180, 181
- Fuller, Loie, 170
- Geffroy, Gustave, 20, 70
- Gershwin, George, 150, 251-256
- Gide, André, 44, 47, 48, 69, 82, 114, 115, 245, 273
- Godebski, Cipa, 28, 44
- Goncearova, Natalia, 147
- Gris, Juan, 131, 246
- Groupe des Six, *passim*
- Guggenheim, Peggy, 151
- Guillaume, Paul, 146
- Hamnett, Nina, 136, 163
- Hastings, Beatrice, 104
- Hemingway, Ernest, 7, 8, 15, 33, 109, 118-121, 123, 125-129, 131, 143, 153, 156, 159, 160, 164-167, 171, 174, 198, 199, 201, 217-222, 229, 230, 256, 267, 268, 277, 282
- Hemingway, Hadley, 120, 121, 126, 127, 129, 159, 160, 164, 174, 175, 198, 199, 217, 219, 222, 230
- Hemingway, Pauline Pfeiffer, 199, 217, 219, 230, 256
- Hitler, Adolf, 141, 155, 156, 161, 206, 259, 263
- Honegger, Arthur, 44, 45, 136
- Hugo, Jean, 56, 85, 89, 103, 130, 135, 171, 196, 197, 272

- Hugo, Valentine, 89, 103, 154, 163, 171, 195, 196, 197, 272  
Hugo, Victor, 64, 89
- Jacob, Max, 55, 82, 101, 168, 169, 195-197, 235  
Jammes, Francis, 44  
Jaurès, Jean, 141, 184  
Jeanneret, Albert, 157  
Jeanneret, Charles-Edouard (Le Corbusier), 19, 31, 39, 50, 94, 96  
Jeanneret, Pierre, 96, 133, 278, 280  
Jolas, Eugene, 124, 223  
Jouve, Pierre Jean, 142  
Joyce, James, *passim*
- Kahnweiler, Daniel-Henry, 31, 156, 245  
Kessler, contele Harry, 117, 141, 142, 206, 277  
Kiki (Alice Prin), *passim*  
Kisling, Moïse, 26, 84, 145, 152, 237  
Klee, Paul, 245  
Kohno, Boris, 91, 103, 148, 175, 276  
Koechlin, Charles, 150  
Koussevitzky, Serge, 137
- L'Herbier, Marcel, 179, 180  
La Coupole, 152, 237, 269  
Lalique, René, 179,  
Laloy, Louis, 168, 170  
Laurencin, Marie, 136, 145, 158  
Le Corbusier, *passim*  
Léger, Fernand, 178, 179, 237, 260  
Lenglen, Suzanne, 176, 177  
Lewis, Sinclair, 200, 201  
Lindbergh, Charles, 8, 230, 231, 238, 264  
Lipchitz, Jacques, 31, 145, 156, 192, 242  
Lloyd George, David, 21, 49, 51, 52, 74  
Long, Margueritte, 54, 55
- MacLeish, Archibald, 144, 174, 194, 230, 280  
Maillol, Aristide, 117, 206, 207  
Mallet-Stevens, Robert, 179, 191, 213, 242, 270
- Man Ray, 10, 11, 15, 105-109, 130-132, 149, 151-153, 160, 178, 179, 194, 202, 203, 210, 211, 223, 237, 238, 245, 251, 257, 258, 269-271, 273  
Mare, André, 20, 65, 188,  
Maré, Rolf de, 102, 150, 159  
Maritain, Jacques, 168, 196, 197, 215, 216  
Massine, Léonide, 19, 47, 63, 89, 91, 94, 103, 148, 159, 169, 170, 235  
Matisse, Henri, 127, 131, 145, 162, 175, 213  
Maurras, Charles, 66, 98, 139, 140, 215  
Maxwell, Elsa, 35, 58, 175, 252, 253  
Michelin, André, 16, 193, 224, 225  
Milhaud, Darius, 42-45, 84, 85, 103, 135, 148-150, 158, 159, 169, 170, 179, 180, 195, 196, 241, 255  
Miró, Joan, 109, 131, 194, 195, 202, 209, 245  
Mistinguett, 45  
Modigliani, Amedeo, 24, 40, 73, 74, 83, 84, 104, 136, 146  
Mondrian, Piet, 208  
Monet, Claude, 15, 19, 20, 70, 113, 114, 145, 156, 225, 226, 274  
Monnier, Adrienne, 69, 97  
Monteux, Pierre, 137, 256  
Montmartre, *passim*  
Montparnasse, *passim*  
Morand, Paul, 22, 23, 74-76, 90, 172  
Murphy, Gerald și Sara, 143, 144, 147, 149-151, 174, 194, 280  
Mussolini, Benito, 8, 66, 129, 139, 184, 199, 247
- Nicolson, Harold, 49, 64  
Nijinski, Vaslav, 91, 147, 148  
Nijinska, Bronislava, 147, 148, 158, 169  
Noailles, contesa Anna de, 46, 63, 85, 259  
Noailles, viconte Charles de și soția lui, Marie-Laure, 11, 250, 270-273, 277
- Orlando, Vittorio, 51  
Ozenfant, Amédée, 31, 32, 39, 40, 50, 96, 118, 133, 134, 156-158

- Paris, *passim*  
 Pascin, Jules, 145, 152  
 Patou, Jean, 177, 191, 250  
 Penrose, Roland, 108, 194  
 Perriand, Charlotte, 243, 278, 280  
 Pétain, general Philippe, 203, 204, 248, 249  
 Picabia, Francis, 86-88, 105-107, 113, 131, 135, 143, 178-180, 194, 238, 272  
 Picasso, Olga, 25, 63, 101, 102, 148, 262  
 Picasso, Pablo, *passim*  
 Poincaré, Raymond, 117, 138, 139, 141, 155, 214, 247, 262, 263, 283  
 Poirret, Paul, 11, 21-23, 32, 50, 50-62, 68, 89, 92, 106, 107, 179, 191, 207, 242, 256, 257, 281, 282  
 Polignac, prințesa Edmond de, 44, 62, 82, 148, 150, 158, 159, 195, 212, 236, 278  
 Porter, Cole, 15, 33-36, 59, 92, 93, 143, 149-151, 175, 252, 253, 277  
 Pougy, Liane de (prințesa Ghika),  
 Poulenc, Francis, 45, 89, 94, 103, 141, 158, 168-170, 195, 216  
 Pound, Ezra, 96, 97, 113, 122, 127, 128, 131, 159, 167, 175, 178, 222  
 Prokofiev, Serghei, 137, 209, 236, 237, 275  
 Proust, Marcel, *passim*  
  
 Radiguet, Raymond, 21, 55, 56, 89, 103, 104, 136, 153, 154, 162, 163, 167-171  
 Ravel, Maurice, *passim*  
 Renault, Louis, 16, 26, 27, 28, 36, 37, 39, 52, 190, 191  
 Renoir, Jean, *passim*  
 Renoir, Pierre-Auguste, 70, 71, 274  
 Rosenberg, Léonce, 158  
 Rosenberg, Paul, 25, 143, 148, 158  
 Rotonde, Café de la, 10, 24, 82, 83, 104, 108, 118, 121, 152, 153, 237, 284  
  
 Rubinstein, Arthur, 85  
 Rubinstein, Helena, 38, 174, 277  
  
 Sacco și Vanzetti, 239, 264  
 Satie, Erik, *passim*  
 Schiaparelli, Elsa, 177,  
 Schlumberger, Jean, 48,  
 Schueller, Eugène, 38, 39, 184  
 Seldes, Gilbert, 167  
 Sert, José-Maria, 60, 75-76, 89, 257, 258  
 Sert, Misia (Godebska Natanson Edwards), 60, 75-76, 89, 94, 101, 116, 141, 235, 250, 257, 258  
 Simenon, Georges, 229, 265  
 Singer, Paris, 134, 239, 240  
 Soutine, Chaim, 24, 26, 31, 40, 146, 209  
 Stein, Gertrude, *passim*  
 Stein, Leo, 145, 162, 212  
 Stein, Michael și Sarah, 212, 242  
 Stravinski, Igor, *passim*  
 Sturges, Mary Desti, 239, 240  
 Sudeikina, Vera de Bosset, 101, 217, 256  
 Süe, Louis, 65, 188  
 Tailleferre, Germaine, 45  
 Thomson, Virgil, 245, 254  
 Titus, Edward, 38, 174, 269, 277  
 Tzara, Tristan, 86, 87, 106, 148, 149, 167, 171  
  
 Vail, Laurence, 151  
 Valéry, Paul, 66, 69, 193, 282  
 Van Dongen, Kees, 250  
 Varèse, Edgard, 105,  
 Vassilieff, Marie, 109  
 Voisin, Gabriel, 53, 61, 192, 193, 260  
 Vollard, Ambroise, 161, 162, 176  
  
 Wiéner, Jean, 85, 135, 195, 197, 259  
 Williams, William Carlos, 123, 174, 245  
  
 Zadkin, Osip, 26

# Cuprins

PREFAȚĂ – Anii nebuni ai „generației pierdute” .....	5
INTRODUCERE. ....	15
CAPITOLUL 1 — Sfârșitul nopții (1918) .....	17
CAPITOLUL 2 — Viața merge înainte (1918–1919).....	30
CAPITOLUL 3 — Versailles și victoria (1919).....	49
CAPITOLUL 4 — Un nou început (1919–1920).....	66
CAPITOLUL 5 — <i>Les Années folles</i> (1920).....	80
CAPITOLUL 6 — Nunți, despărțiri și alte aventuri (1921) .....	99
CAPITOLUL 7 — Generația pierdută (1922).....	119
CAPITOLUL 8 — O moarte la Paris (1923).....	140
CAPITOLUL 9 — Americanii la Paris (1924) .....	164
CAPITOLUL 10 — E-o cale lungă de la St. Louis (1925).....	186
CAPITOLUL 11 — <i>All That Jazz</i> (1926).....	205
CAPITOLUL 12 — O doamnă sofisticată (1927) .....	227
CAPITOLUL 13 — Cocktailuri, dragă? (1928) .....	250
CAPITOLUL 14 — Fericirea se sfârșește (1929) .....	267
<i>Note</i> .....	285
<i>Bibliografie</i> .....	319
<i>Mulțumiri</i> .....	329
<i>Index</i> .....	331



# ALBUM



René Magritte, *Frumoasa necunoscută* –  
rochie de seară creată de Norine  
(reclamă pentru casa de modă belgiană  
cu același nume, 1925).

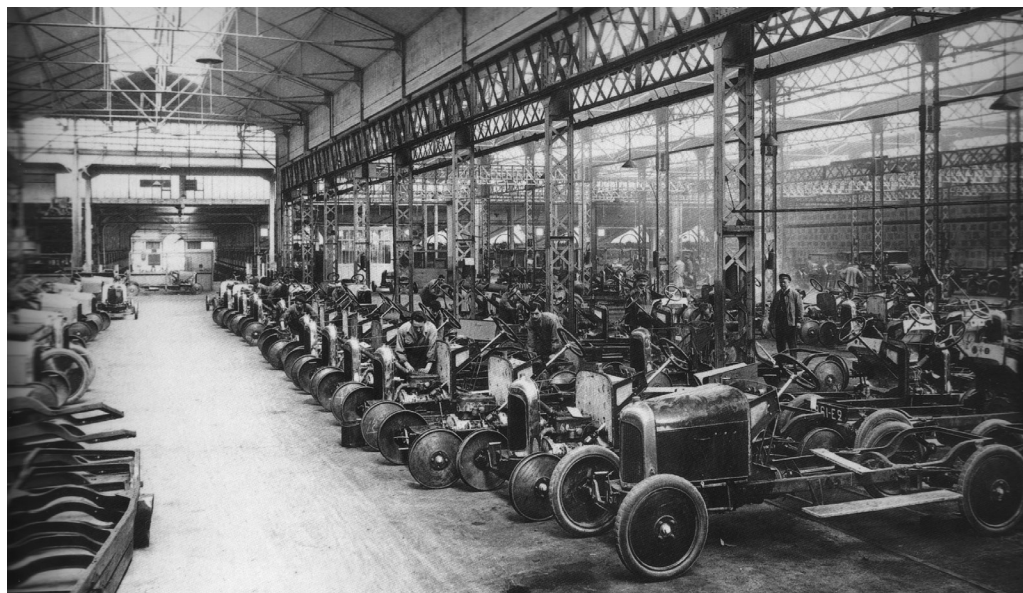




*Semnarea Tratatului de pace în Sala Oglinzilor de la Versailles*  
(tablou de William Orpen, 1919).



Marie Curie și fiica ei,  
Irène Joliot-Curie  
(fotografie din 1925).

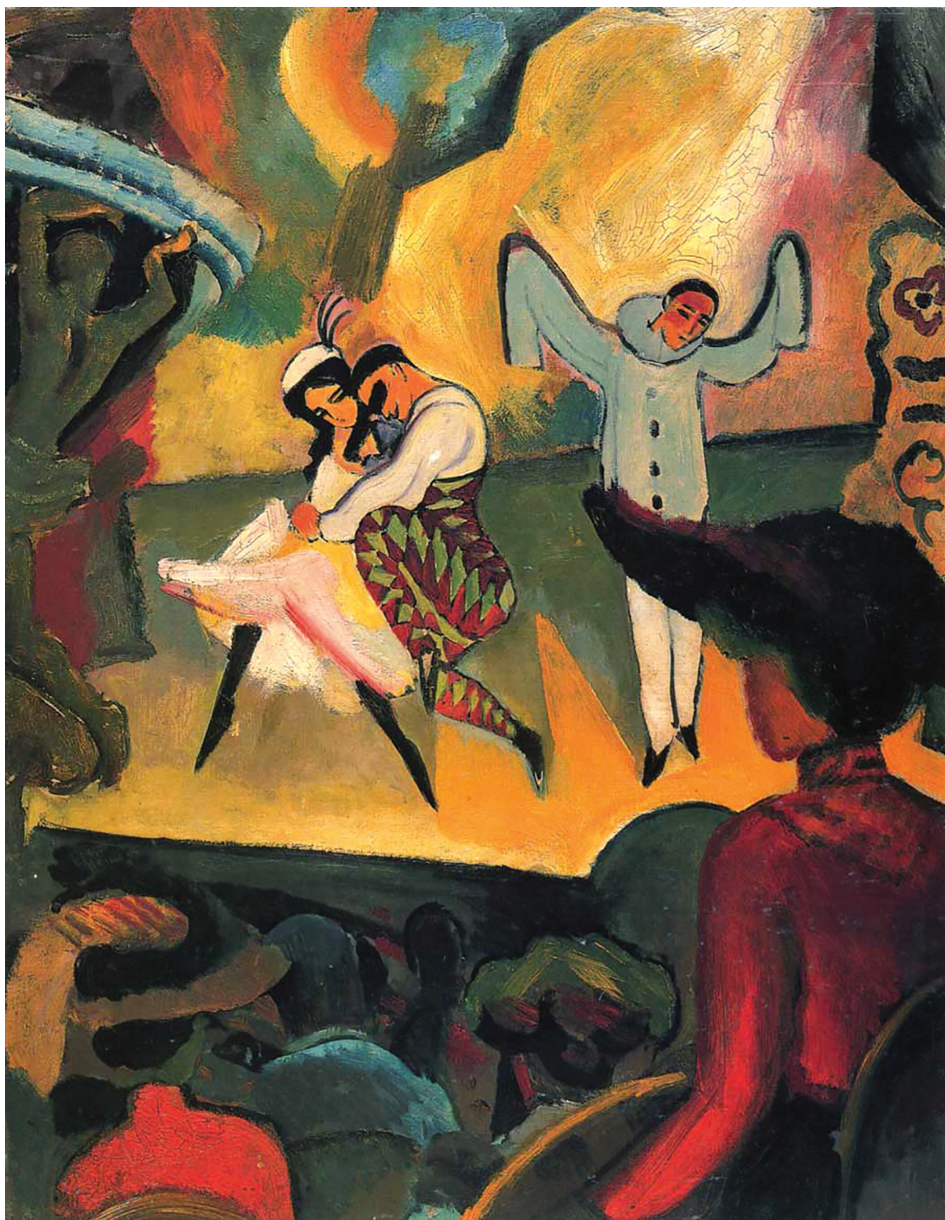


Linia de asamblare a automobilului Citroën tip A (fotografie din anul 1918).  
Citroën tip A a fost prima mașină din Europa cu volanul montat pe partea stângă.





*Jean Cocteau* de Amedeo Modigliani  
(portret, 1916).



*Les Ballets russes* de August Macke  
(tablou în ulei, 1912).





Rochii de zi din jerseu create de Coco Chanel  
(ilustrație din revista *Les Éléances parisiennes*, martie 1917).



Coco Chanel a ales o esență perfectă pentru femeia modernă, parfumul Chanel No 5 (era a cincea mostră din seria de esențe pe care i le-a prezentat parfumierul Ernest Beaux în 1921).



Gabrielle Chanel (fotografie din 1928).





Pablo Picasso (cu beretă) și echipa de decoratori așezați pe lucrarea realizată de pictor pentru baletul *Parade*, creație a lui Jean Cocteau (scenariu), Erik Satie (muzică), Pablo Picasso (decoruri și costume) și Léonide Massine (coregrafie). Baletul a avut premiera în 1917 la Théâtre du Châtelet din Paris.



Contesa Anna de Noailles, poetă și romancieră franceză de origine română (1876-1933), autoare a mai multor volume de poezii foarte apreciate și regina de necontestat a saloanelor artistice pariziene (fotografie din 1922).



Ernest și Hadley Hemingway la Chamby,  
în Elveția (fotografie din 1922).



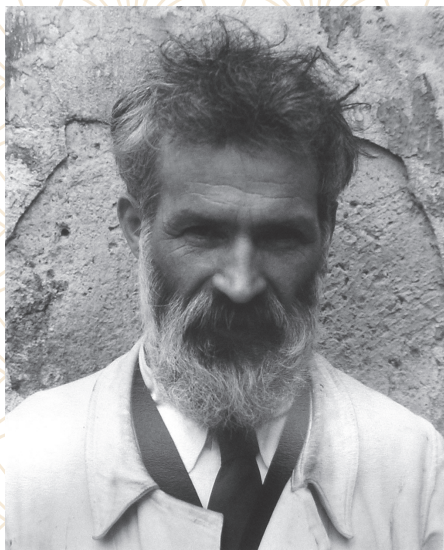
Gertrude Stein la Paris (cu John, fiul lui  
Ernest Hemingway, în 1924).





De la stânga la dreapta, așezați la masă: Gerald Murphy, Sara Murphy, Pauline Pfeiffer, Ernest Hemingway și Hadley Hemingway (Pamplona, Spania, vara 1926).





Constantin Brâncuși în atelierul său  
de la Voulangis, Seine-et-Marne, Franța  
(fotografie realizată în 1922  
de Edward Steichen).



Atelierul lui Constantin Brâncuși  
fotografiat în 1920  
de Edward Steichen,  
celebru fotograf din epocă.



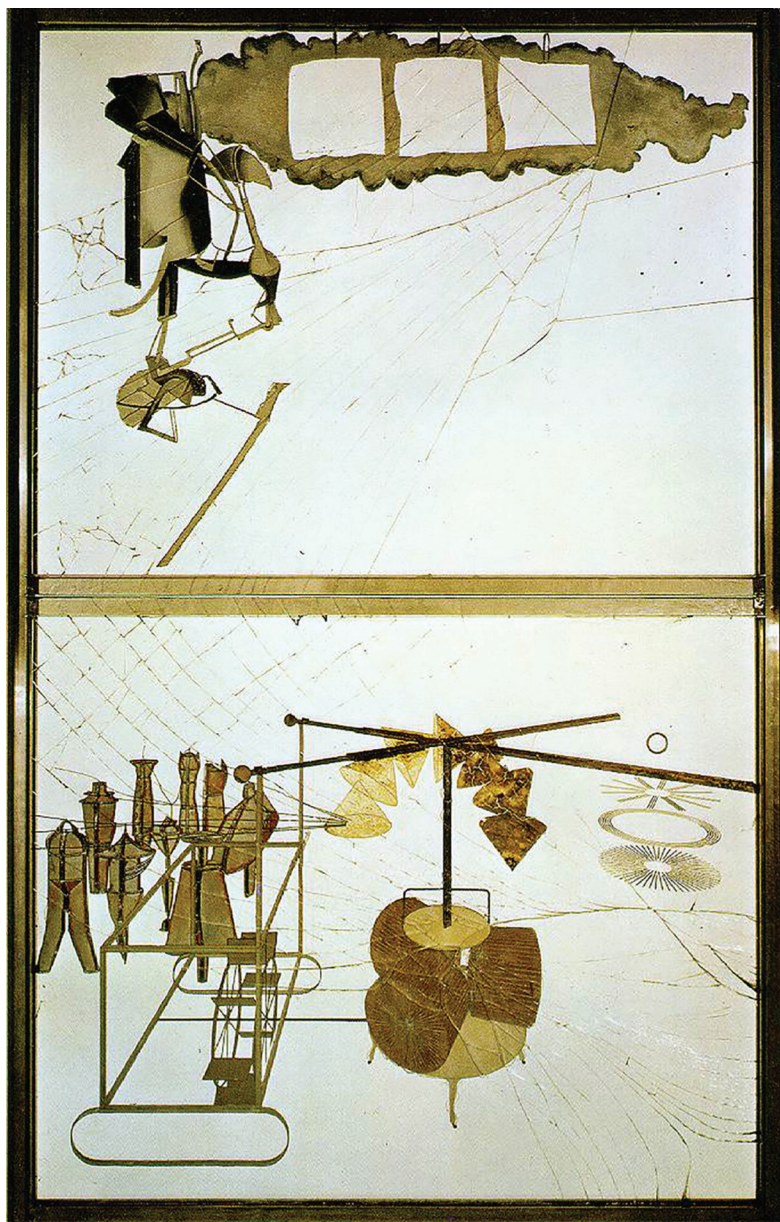
Constantin Brâncuși, Henri-Pierre Roché și Erik Satie la Saint-Cloud (fotografie făcută la 5 noiembrie 1923). Roché (1879-1959) era scriitor, negustor de artă și colecționar și i-a ajutat mult pe Brâncuși, Picasso, Marcel Duchamp, Francis Picabia sau Man Ray.





Isadora Duncan și soțul ei, Serghei Esenin,  
alături de fiica adoptivă Irma (fotografie din 1922).

Căsătoria cu poetul rus Serghei Esenin,  
cu 18 ani mai tânăr, nu a durat.



*La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp  
(1915–1923).







Afișe publicitare realizate de René Vincent (1924) pentru primul magazin universal modern, Au Bon marché. Patronul Aristide Boucicaut a avut ambiția de a crea un mare magazin destinat femeilor (acesta a fost sursa de inspirație a lui Emile Zola pentru romanul *La paradisul femeilor*). Este și primul magazin care și-a făcut reclamă prin afișe, calendare, agende etc.



Amedeo Modigliani, Pablo Picasso și André Salmon  
în fața la Café de la Rotonde, Montparnasse, Paris.  
(fotografie făcută de Jean Cocteau în 1916).



Gara Montparnasse în anii 1920  
(carte poștală).





La Closerie des lilas (fotografie din 1909). Lumea venea acolo să bea și să danseze; nu departe, se aflau alte două cafenele, Le Dôme și La Rotonde, celebre în anii 1920 pentru artiștii care le frecventau.



Cabaretul Folies Bergère. Clădirea a fost renovată în 1926. Fațada Art Deco este opera lui Maurice Pico. Basorelieful, acoperit la origine cu foaie de cupru, a fost aurit cu ocazia renovării din 2012.

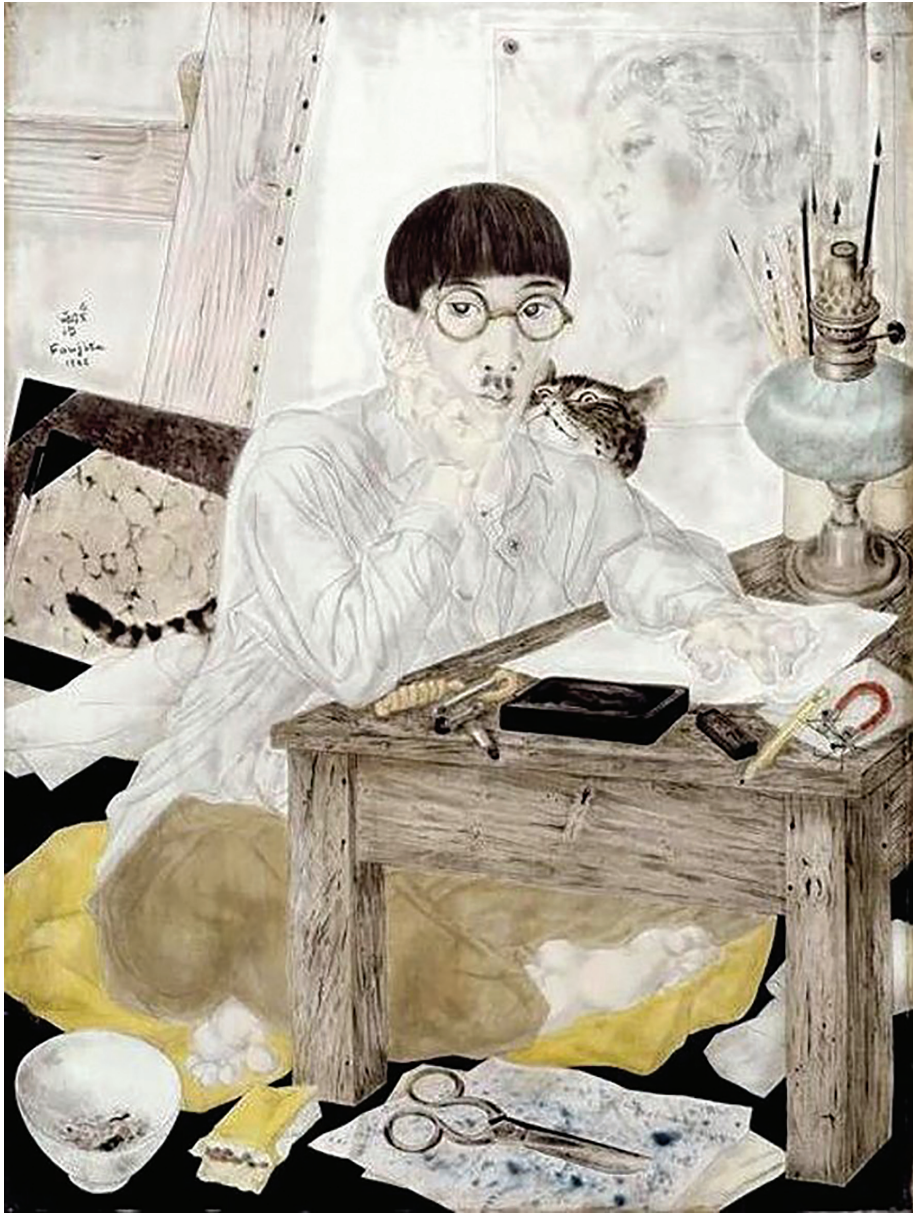


*Black and White* – Kiki și o mască africană (fotografie de Man Ray, 1926).  
Kiki, supranumită *La Reine de Montparnasse*, a fost model, dar și muză a unor artiști celebri, cântăreață, dansatoare, „sufletul” cartierului Montparnasse în epoca anilor nebuni.



Josephine Baker în *La Revue des revues* (1927).





*Autoportret în atelier de Foujita Tsuguharu (1926).*  
Pictorul japonez s-a bucurat în anii 1920 de un succes deosebit.



*Tristan Tzara* de Robert Delaunay (portret în ulei, 1923).  
Scriitorul de origine română Tristan Tzara se numără printre fondatorii mișcării dada.





Vila Le Lac de la Corseaux, Elveția,  
construită de Le Corbusier între 1923 și 1925 pe malul lacului Lemán.



Le Corbusier, Vila Savoye. Construită pentru Pierre și Eugénie Savoye la Poissy, lângă Paris (1928-1931), aceasta rezumă cele cinci puncte ale noii arhitecturi.

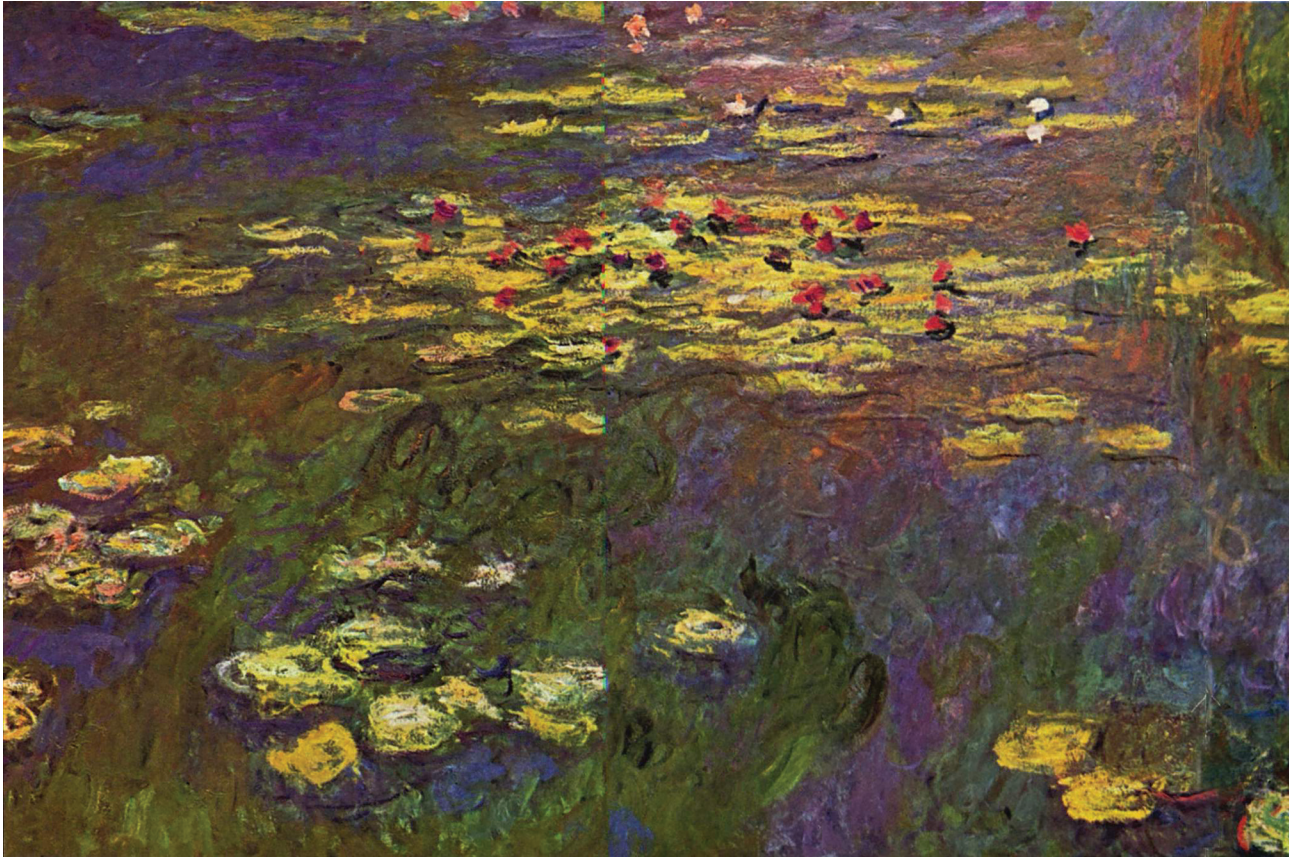




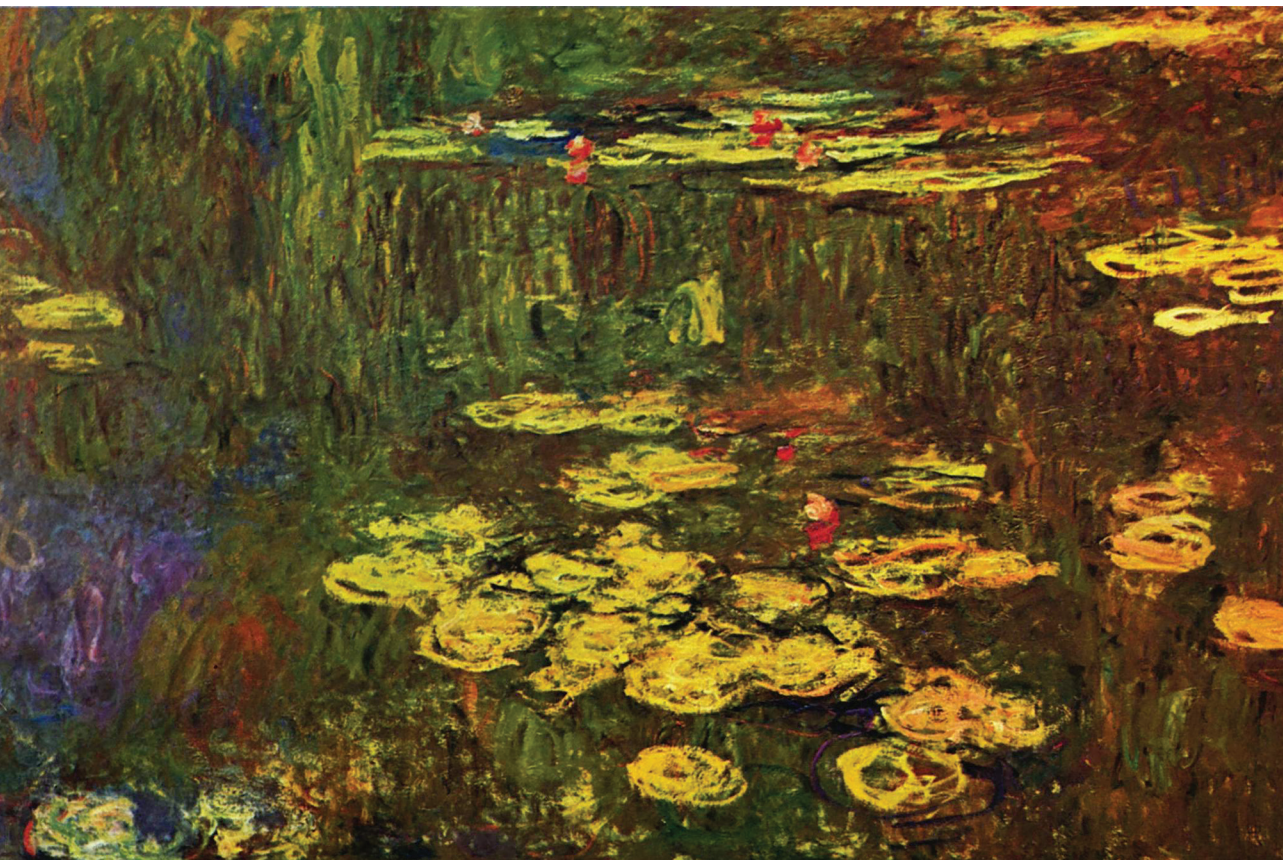
Charles Lindbergh în fața avionului *Spirit of St. Louis* (fotografie din 1927). Lindbergh a pilotat acest avion monomotor de la New York la Paris într-un zbor istoric care a durat 33 de ore și 30 de minute.



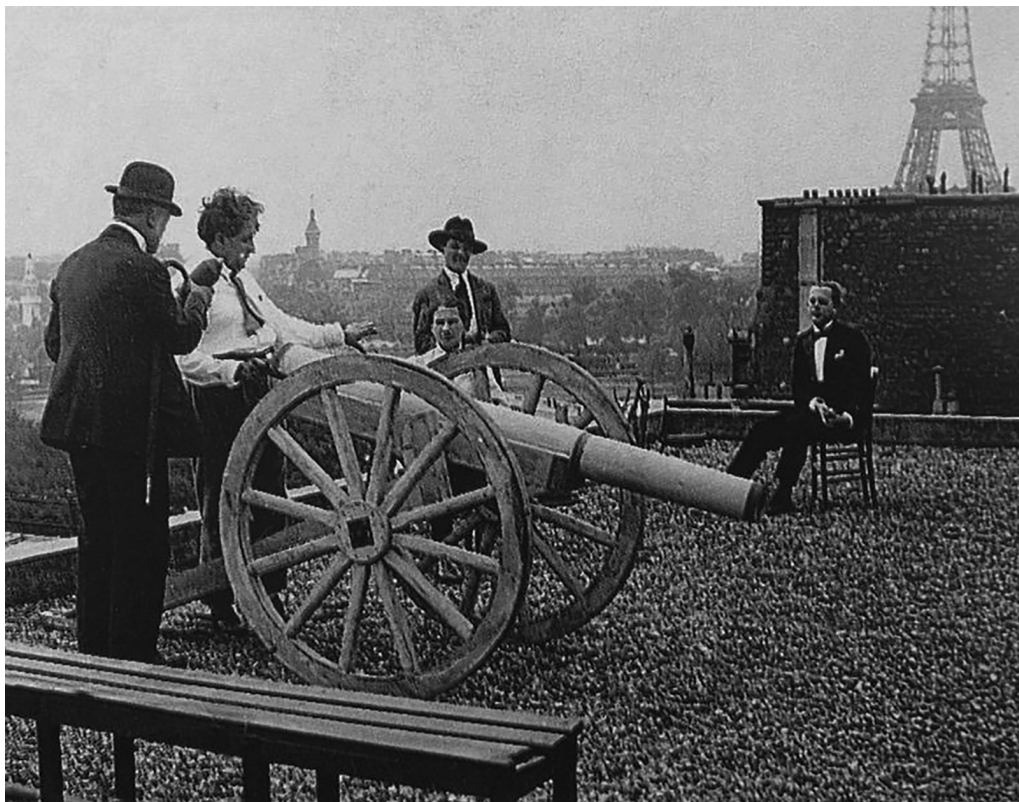
Expoziția internațională de arte decorative și industriale moderne, Paris, 1925 (carte poștală). Această expoziție, care a ținut din aprilie până în octombrie, acoperea ambele maluri ale Senei, între Invalides și Champs Elysées – inclusiv podul dintre ele, Pont Alexandre III – și cuprindea de la bijuterii și modă la mobilier și arhitectură într-un nou stil, care va fi numit, pe scurt, Art Deco.







Claude Monet, *Les Nymphéas* (1920-1926). În primăvara anului 1927, după moartea pictorului, tablourile cu nuferii lui Monet au fost expuse la Musée de l'Orangerie din Paris.



Erik Satie și Francis Picabia, René Clair și Jean Biorlin în timpul filmărilor la *Entr'acte*, film de tranziție între dadaism și suprarealism (fotografie din 1924).



Serată organizată de mezzosoprana Eva Gauthier cu ocazia aniversării lui Maurice Ravel.  
La pian, așezați: Eva Gauthier și Maurice Ravel; în picioare, în extrema dreaptă:  
George Gershwin (fotografie, 7 martie 1928).





Isadora Duncan, care a revoluționat dansul modern,  
a sfârșit într-un accident tragic în anul 1927.